Lire 7.000

Giugno 1993 Numero 0

Numero Zero in attesa di registrazione

VIRUS
Via Zamenhof, 2
20136 Milano - Italia
Tel. 02/8379766-55015983

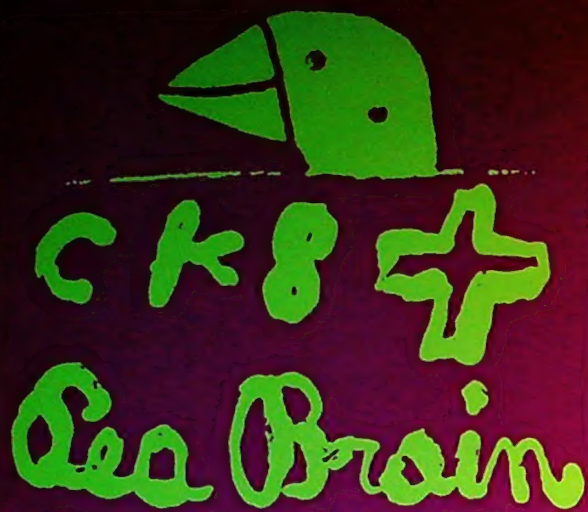
Fotolito: Laser Systems, Cinisello
Stampa: Tipografia Ponzio, Milano

VIRUS
è un periodico pilotato da
Francesca Alfano Miglietti (Fam)
navigatore: **Cesare Fullone**
redazione: **Teresa Macrì**
progetto grafico: **Maurizio Turchet**
assistente: **Ignazio Bennardo**
Manager: **Mario Nuciforo**

VINCENZO GALARDO

virus:

Virus è una ulteriore rete di collegamento, è uno strumento di attivazione, è una mentalità, è un modo di allungare lo sguardo oltre la devastazione.
Non è un'alternativa a nessun sistema e a nessuna specificità, non è una dimensione di opposizione, non è un modo come un altro per esserci.
Virus è uno strumento di esistenze **attive, straniere e sottratte.** Esistenze **attive,** non certo dal punto di vista della 'produttività' del gioco sporco che corre al massacro, attive nel senso di un uso della mente libero, alleggerito, ribelle rispetto alle norme di addomesticamento che vogliono appiattire la vita e le attività creative in una compravendita al mercato culturale a taglia unica, attive rispetto alle proprie energie, alle proprie emozioni, alla propria possibilità di trasformarsi, di modificarsi, di mutarsi, di comunicare.
Esistenze **straniere**, nel senso di non appartenenza a nessun luogo, a nessuna origine, a nessuna categoria, straniere perché in continuo movimento, in un andamento di esplorazione di menti, di luoghi, di corpi ripensati e già mutati, e soprattutto stranieri a questo tipo di sistema che chiede tutto in cambio di niente, in cambio di un po' di notorietà e di un po' di denaro, straniere perché già altrove.
Esistenze **sottratte,** sottratte al gioco che esclude e che include secondo schemi vecchi, (politicamente, socialmente, esistenzialmente), sottratte al gioco della conservazione, al gioco che ostacola ciò che viene, al gioco di esistenze vecchie con vestiti nuovi, esistenze sottratte perché vive, già mutate, in divenire nell'universo inesplorato di nuove forme di esistenza, di nuove forme di progetti creativi, di nuovi strumenti di comunicazione.
Virus è una rivista in cui elementi di costruzione sono le tensioni, le mutazioni generazionali, le alterità, la ribellione, l'arte, una nuova antropologia per una mutata condizione esistenziale. **Virus** segnala le dimensioni multietniche, le personalità multiple, gli stati di modificazione di esistenze che costruiscono universi di relazioni, incontri, appuntamenti. **Virus** è una pratica di comunicazione intersoggettiva, è un'interzona di intrecci, è una zona di metageneri, di metaidentità, di metadiscorsi.
Non di rado, durante il decennio passato, abbiamo scritto appelli, teorie, saggi, inviti a pensare, creare, agire altrove. Non di rado si sono prospettati i limiti e i danni della mentalità rigida di una produzione sorretta dalle ossessioni competitive, eppure, sorridendo, vediamo che proprio i protagonisti dei 'famigerati anni Ottanta' sono quelli che in questo momento parlano in nome del cambiamento, già pronti a riciclarsi per provocare altri danni.
Virus è altro, lontana dalle fasi di corrente alternata esaltazione/depressione. **Virus** è altro, è uno strumento di ribellione che vola sulle rotte della mutazione, una ribellione capace, però, di perdersi nei colori dell'infinito, naturale o artificiale che sia. **Virus** è altro, è un modo di respirare, di esplorare, di costruire senza appalti, senza autorizzazioni, senza giudizi, senza risentimenti.
Virus è uno strumento che vuole agire per 'contagio', una forma di contagio di teorie, strategie sentimentali, opere, saggi, attimi, che si irradiano in organismi già predisposti al contagio. Per tutti gli altri, con gli anticorpi 'forti', ci sono molte altre riviste, molti spazi, molti canali: **Virus** non è adatta a chi ha territori da difendere , ossessionidi qualsiasi tipo, identità definite, non è adatta e può essere pericolosa!
Virus è una rivista **no-copyright** (come tutti i virus) proprio perché non si ritiene una regola giustificata la proprietà intellettuale. Chiunque può utilizzare i materiali qui riprodotti, sperando in una forma di comunicazione di tipo più aperto e creativo, e soprattutto in una forma di circolazione delle idee non protetta da proprietà.
Grazie a tutti quelli che hanno collaborato a questo numero, soprattutto perché non hanno avuto bisogno di fare molte domande sul *senso* e le *finalità* della rivista.

Francesca Alfano Miglietti
(FAM)

LA PAGINA DI PEA BRAIN

4 Chiacchiere sul senso dell'arte con il Capo dei Marziani

Cari amici sono Pea Brain, l'oca più famosa del mondo, voglio raccontarvi tante cose divertenti e intelligenti.
In questo numero vi faccio leggere la mia intervista al Capo dei Marziani (l'essere più intelligente dell'universo).
Spero che diventiate tutti miei amici e che mi mandiate tante lettere e disegni.
Buona lettura, Pea Brain.

P.B.: Caro signor Capo dei Marziani, dato che lei è l'essere più intelligente dell'universo, vorrei chiederti cosa ne pensi degli artisti.
C.d.M.: Portatori d'arte si nasce...
Le specie sono tante, uomini asini e porci si pesano dopo morti, ma non proviamo a stare con i cani: ci si riempie di pulci.
Un'artista aiuta mille figli, mille pittori non aiutano un artista.
Alcuni hanno il capo provvisto nella parte superiore di un disco adesivo che gli permette di attaccarsi agli altri per farsi trasportare senza faticare.
Ce ne sono che la loro principale caratteristica consiste nella possibilità di gonfiare moltissimo il proprio cuore riempiendolo di felicità e dispiaceri fino a farlo diventare quasi sferico così questo suo improvviso cambiamento di volume gli permette di sfuggire alle fauci di altri capaci di inghiottirlo quando è in condizioni normali ed abbandonarlo allorché si gonfia.
La maggior parte ha attitudini prevalentemente notturne, sono quasi tutti in salute, ma si sa che senza soldi è una mezza malattia.
C'è chi vive nel disordine cicchetti e poca cura che li porta presto a sepoltura.
Tutti comunque cercano di navigare, chi controcorrente, chi secondo vento se vuole arrivare in porto a salvamento, chi un po' bene e un po' male fa andare la barca dritta.
Ci sono casi che Dio li fa e il Diavolo li accoppia. Se tutti gli uomini fossero artisti finirebbe il mondo: quando la merda monta in cattedra o puzza o fa danno.
Ma attenzione: chi si tira troppo indietro finisce col culo a mollo!
L'uomo senza arte è un morto che cammina.

P.B.: Signor Capo dei Marziani cosa ne pensa della prossima stagione artistica?
C.d.M.: Le stelle si raccomandano al '97 come vero exploit di momenti storici rivoluzionari nei quali la nuova arte prenderà finalmente corpo; ma già siamo sui suoi passi e credo fermamente che l'Italia stia comoda.

P.B.: Comoda?
C.d.M.: Si, ha lo stesso numero.

P.B.: Ma non mi faccia ridere
C.d.M.: Chi ride di venerdì piange la domenica.

P.B.: E se rido la domenica?
C.d.M.: Le do la mia benedizione e le dico che abbiamo lasciato indietro tutto ciò che comprendiamo dunque faremo le cose proprio nel modo che vogliamo. Gli artisti del buco sono parsimoniosi, a loro piace essere indigenti sul loro sesso rugoso. Mostrarsi o farsi mostrare è una domanda che molti non hanno mai nemmeno saputo esistesse, in conclusione mai la terra fu più diretta concorrente del cielo, chi sputa in cielo gli ricade in bocca.

P.B.: È vero che se tutti i matti avessero un berrettino bianco, il mondo sembrerebbe un prato d'oche?
C.d.M.: La verità ha una bella faccia ma cattive abitudini.

P.B.: Sono convinta che se un essere umano impara a saltare su una corda senza toccare per terra non può che essere un acrobata, allora se invece tocca per terra cos'è?
C.d.M.: Un povero essere umano.
Il vuoto nei pensieri di questi esseri che si credono immortali e poi si confondono e sono solo immorali...

P.B.: Chi beve il vino prima della minestra saluta il medico dalla finestra.
C.d.M.: È meglio un quadro corretto che bello: il gioco il letto la dama il fuoco non si contentano mai di poco, non fare capire che sai tutto.

P.B.: Non sono d'accordo, forse sono le paure che provasti da piccolo, la vista degli altri bambini così diversi da te?
C.d.M.: Non preoccuparti, una spolveratina te la do io quando tuo marito va al lavoro!

P.B.: Ma signor Capo dei Marziani (lo sguardo si è acceso di una luce vivida e calda...) È un'eternità che ti aspetto e adesso... t'ho trovato?
C.d.M.: Sento che vivo in te, ti riempio tutta.
I veri maschi impazziscono per l'uomo schiavo di un idolo stupendo.
Anche se non è più un requisito fondamentale per una donna conoscere i rudimenti del cucito rientra in quel bagaglio di esperienze che prima o poi tornano utili persino nella vita di un'artista corteggiatissima e imitatissima. Il recupero del privato, della casa vera e propria, ha fatto tornare d'attualità un'arte un po' dimenticata.

P.B.: Ho capito: con l'arte e con l'inganno si vive mezzo anno, con l'inganno e con l'arte si vive l'altra parte, l'arte è un giardino: se non raccogli la sera raccogli il mattino.
C.d.M.: È come una calza: ora è grande e ora è stretta.

P.B.: Un ubriaco ti darà sempre un bicchiere di vino, il goloso non ti cederà nemmeno una sola briciola.
C.d.M.: A chi se l'è fatta addosso puzza il culo.

Fine

CUOGHI & CORSELLO

SULLE IDENTITÀ MULTIPLE

Nell'ultimo libro scritto insieme da me e da Massimo Ceruti, 'Origini di storie', la riflessione parte da un ripensamento della storia dell'umanità alla luce del nuovo immaginario scientifico, dalla 'Teoria dell'evoluzione' alla 'Fisica del Caos'.
La fine di questo secondo millennio è una soglia molto importante, una soglia che ci invita a riflettere su altre soglie che, proprio dal loro attraversamento, hanno determinato molti dei fenomeni nati in ambito culturale e in ambito politico.
Se pensiamo alla storia dell'umanità come definita da due soglie, la prima quella del 1942, la seconda la fine del secondo millennio, scopriamo che la storia dell'umanità, tutto sommato, è caratterizzata da due grandi fasi: una fase diasporica ed un'altra di caduta delle barriere inter-culturali. La fase della diaspora evidentemente nasce con l'origine della specie umana in Africa e prosegue con il popolamento di tutto quanto il mondo. Noi sappiamo che nel corso della storia dell'umanità sono state create molte barriere per la scarsità della popolazione, che hanno dato origine alle differenze linguistiche e alle differenze razziali e oggi, tra l'altro, è molto interessante che genetisti e linguisti stanno ricostruendo questa storia, quindi una storia di diaspora, in cui nascono nuove civiltà come quella europea, quella greca, quella indiana, civiltà nate proprio dal superamento del conflitto e dall'incontro tra culture differenti. L'incontro ed il conflitto, appunto, tra diverse culture, si è generalizzato dopo il 1942, quando tutte queste compartimentazioni iniziano a essere più o meno eliminate nel corso di quella chiamata 'Età Moderna', e oggi, siamo arrivati al punto in cui c'è una sorta di reversione della diaspora in cui è emersa l'appartenenza comune ad una specie di 'civiltà umana' di tutto il pianeta, e questa, a mio parere, è la soglia fondamentale che stiamo attraversando.
Il problema è che l'eliminazione di certe barriere comporta la creazione di molte altre barriere.
Fino ad oggi, la cultura occidentale, come d'altronde altre culture planetarie come quella giapponese o islamica, ha privilegiato arbitrariamente due strategie, una di omogeneizzazione e una di separazione, e il nostro libro è un po' un bilancio di questa storia. La strategia di omogeneizzazione è quella che dice: 'io ti dò eguaglianza di diritti a patto che accetti tutta una serie di rituali di appartenenza che distinguono un dentro e un fuori', quello che è successo ad esempio nelle grandi religioni monoteiste in cui si sono superate le barriere etniche, dall'Islam al cristianesimo, e ci sono state aggregazioni di popoli molto differenti, a patto di uniformarsi ad un centro, ad una norma. Tutto ciò che invece non rientrava in questa uniformazione veniva tutt'al più tollerato e messo al di là di certi muri.
Questo tentativo di comprimere le identità culturali, etniche, religiose, spirituali, scientifiche, viene messo in crisi oggi, dalla scoperta che, da un lato, tutte le grandi innovazioni culturali sono avvenute non al centro delle culture 'forti' ma nei margini, in quei rari momenti di interazioni in cui diverse culture entrano a far parte di uno stesso individuo, di uno stesso gruppo, e questo vale sia per la nascita delle grandi civiltà, sia per la nascita delle grandi idee. Dall'altro lato, mi sembra un elemento determinante il fatto che nel mondo contemporaneo, si sono costituite reti di relazioni che vanno al di là dei confini materiali, le appartenenze si sono moltiplicate e si stanno delineando appartenenze professionali o di feeling, di sensibilità, che hanno i contorni del pianeta. Questo è un aspetto di multipla appartenenza che è sempre avvenuta anche a livello delle unità socio-politiche tradizionali, quali le famiglie, i clan, le nazioni, le etnie, gli stati. C'è sempre stata una identità familiare, di gruppo locale, un'identità locale-cittadina, una identità etnica, una identità nazionale, ma la storia e l'arte, ad esempio, ci fanno vedere come tutte queste identità, nel corso dell'esperienza umana, sono spesso entrate in conflitto, e come da questi conflitti sia nata, in moltissimi casi, la creatività.
Sul piano scientifico si può dire che gli scienziati 'creativi' hanno avuto molteplici identità come molteplici appartenenze a culture differenti, come nel caso di Newton, del quale si dice che sia stato l'ultimo dei maghi, e si intende con questo che in lui coesistevano creativamente la cultura alchemica antica e la nuova scienza, e questa doppia appartenenza è uno strumento di creatività, così come per Darwin, per Einstein e per altri.
Il problema dell'identità multipla, secondo me, è un filo conduttore che lega la storia della cultura, la storia delle idee, la storia delle trasformazioni. Oggi, la soglia che stiamo attraversando ci pone di fronte ad una grande biforcazione:
1) scegliere un'identità, definendo quindi ancora una volta un dentro e un fuori, che tutto sommato è la strategia già verificata di omogeneizzazione e separazione, che ha segnato pesantemente tutta la storia occidentale,
2) fare un passo al di là della soglia: se nel corso della modernità il fallimento delle strategie di omogeneizzazione e di separazione ha creato grandissimi conflitti religiosi, etnici, scientifici, probabilmente dovremo ripensare fino in fondo la nostra esperienza e capire che c'è un'altra possibilità, l'idea di non semplificare le identità multiple ma di accettare che ogni individuo e ogni gruppo faccia parte, contemporaneamente, di molteplici reti di relazioni, di portata, scopi, finalità, differenti, e quindi concepire l'individuo, oppure il gruppo, non già come dentro un confine oppure fuori un confine, ma come confine esso stesso, come luogo di interazione di reti e culture differenti.
Dal punto di vista socio-politico oggi, possiamo vedere che, in Jugoslavia, non si stanno combattendo semplicemente etnie differenti, ma soprattutto idee differenti per quanto riguarda l'identità multipla: le milizie bosniache che combattono contro i serbi a Sarajevo, non sono milizie che hanno una sola appartenenza, in queste milizie vi sono musulmani, croati, cattolici e serbi ortodossi, che combattono contro gli altri serbi per il diritto alla convivenza tra etnie e fedi, che è sempre stata una condizione della Bosnia e di Sarajevo in questi ultimi secoli. Questo episodio, drammatizzato così fortemente nei conflitti, è un problema che tocca più da vicino anche tutti gli altri stati nazionali, come ad esempio le tensioni multietniche dei paesi dell'Est.
La riflessione sul momento socio-politico ci fa capire come questo problema è molto più generale e tocca anche le appartenenze e le categorie più generali come quelle scienziato, artista, occidente, oriente, scienza, filosofia, cristianesimo, buddismo, Islam.
Iniziamo a scoprire la radicale incompletezza di tutte le tradizioni di pensiero, che siano occidentali o orientali, spirituali o laiche, o che siano legate ad attività quali la scienza, la filosofia o l'arte. Incompletezza perché finalmente scopriamo la pluralità delle radici, oserei dire anzi, la 'sporcizia', l'eterogeneità, l'intrico delle radici. Tutte le nostre tradizioni (scienza, religioni, etc.) hanno fatto un lungo processo di 'purificazione' e di riscrittura della loro storia, proprio per dimenticare questa eterogeneità delle radici, ma se andiamo a ben guardare nelle origini di queste tradizioni, scopriamo quanto sia profonda la discordanza tra le visioni del mondo delle radici di queste tradizioni, ed è proprio questo che le ha rese feconde, non il fatto che siano partite da un unico progetto, da unico centro, da un'unica norma. Certo, hanno costruito, delle norme locali che hanno potuto vincere e far addirittura dimenticare il passato o l'insieme delle possibilità pensate nel passato, ma non hanno mai vinto in maniera tale da far dimenticare la ricchezza e la pluralità delle radici.
In questo senso va lo spirito dei dialoghi interlinguistici, interculturali, che avvengono oggi, ad esempio tra le varie tradizioni spirituali del mondo laddove vige un atteggiamento di tolleranza e di dialogo, come testimonia l'ultimo libro curato da Capra, che è un dialogo tra cristianesimo, buddismo e religioni orientali, in cui emerge una nuova spiritualità complessiva, dove ciascuna tradizione accetta di specchiarsi nell'altra. O come il nuovo testo di Varela, che propone un dialogo a tre voci tra la filosofia occidentale, le scienze cognitive e la tradizione orientale della meditazione, soprattutto certi filoni della filosofia buddista. Un dialogo a tre voci proprio perché ciascuna tradizione accetta la sua incompiutezza e non vuole ridurre le altre tradizioni, ma vuole coevolvere con esse.
Questa idea di identità multipla comporta altri concetti, quello di coevoluzione, il fatto cioè che l'idea di verità venga messo in crisi come adeguamento ad uno stato finale sostituito da un'idea di vivibilità, di possibilità di continuare la ricerca creativa, così come la consapevolezza delle nostre verità provvisorie, locali, contingenti, ma comunque pur sempre non arbitrarie, diventano tanto più salde, quanto più accettiamo l'ascolto e il dialogo con altre tradizioni, tanto più accettiamo di guardarci anche dall'esterno, da altro da noi.
C'è un'immagine, che devo a Claudio Magris, molto chiara rispetto al problema delle identità multiple, è l'ossessione di chi ha pensato ad una sola identità, ad una purificazione delle radici, ed è la figura di un individuo che inizia a mutilarsi delle parti del corpo perché le considera accessorie, lontane dal suo centro, quindi inizia, in un delirio di onnipotenza, ad amputarsi pezzi del corpo (le mani, le gambe, le braccia, etc.) e arriva ad un punto in cui capisce che quello che gli appariva come 'accessorio' è invece fondamentale per il suo funzionamento globale, e quindi muore per eccesso di semplificazione, di purificazione, di mutilazione.
Questo rischia di avvenire anche per moltissime culture che si indeboliscono proprio laddove credono di rafforzarsi, che si indeboliscono perché costruiscono barriere alla comunicazione, rituali di appartenenza forti che alla fine collassano per l'assoluta mancanza di creatività e inventiva.
Molte culture sono scomparse proprio perché si ritenevano forti e autosufficienti, mentre le grandi innovazioni sono nate dall'accettazione delle complementarietà di culture, di spiritualità, di forme di conoscenza altre, ma non soltanto in un ambiente culturale, quanto all'interno della medesima persona.
La storia dell'arte, della scienza, delle trasformazioni è piena di esempi di metodologie nate dalla convivenza di più mentalità creative.
Dobbiamo dare voce a tutto ciò che riesce a creare nuove forme di conoscenza, nella convivenza.

Gianluca Bocchi

(*) Questo saggio è il risultato della registrazione di una conversazione con Gianluca Bocchi, per VIRUS.

Sheld Snake Skin (detail) 1993
Shadow Print by Louise Sudell

Skin Shroud

The human skin encases the active body, containing and defining it as a single entity. Whilst this vital organisum, undergoing constant fluxand change, has the capacity to regenerate and rejuvenate it cannot overcome the inevitable decomposition with the flow of time. Nor can it sustain an unnatural beauty - fixed, eternal and immune from decay, for its beauty is embedded in its transience, its own vulnerability to mortality - a 'fletting beauty'. The skin can be regared as a boundary between internal and external, a zone involved in healing and damage, surgery and torture, sensuality and suffering. Its history speaks of visualization and obliteration, revelation and concealment, and as such can be seen as an area which reflects the shifts and adjustments in our perception of the human condition, how we grasp and come to terms with our sense of mortal existence.

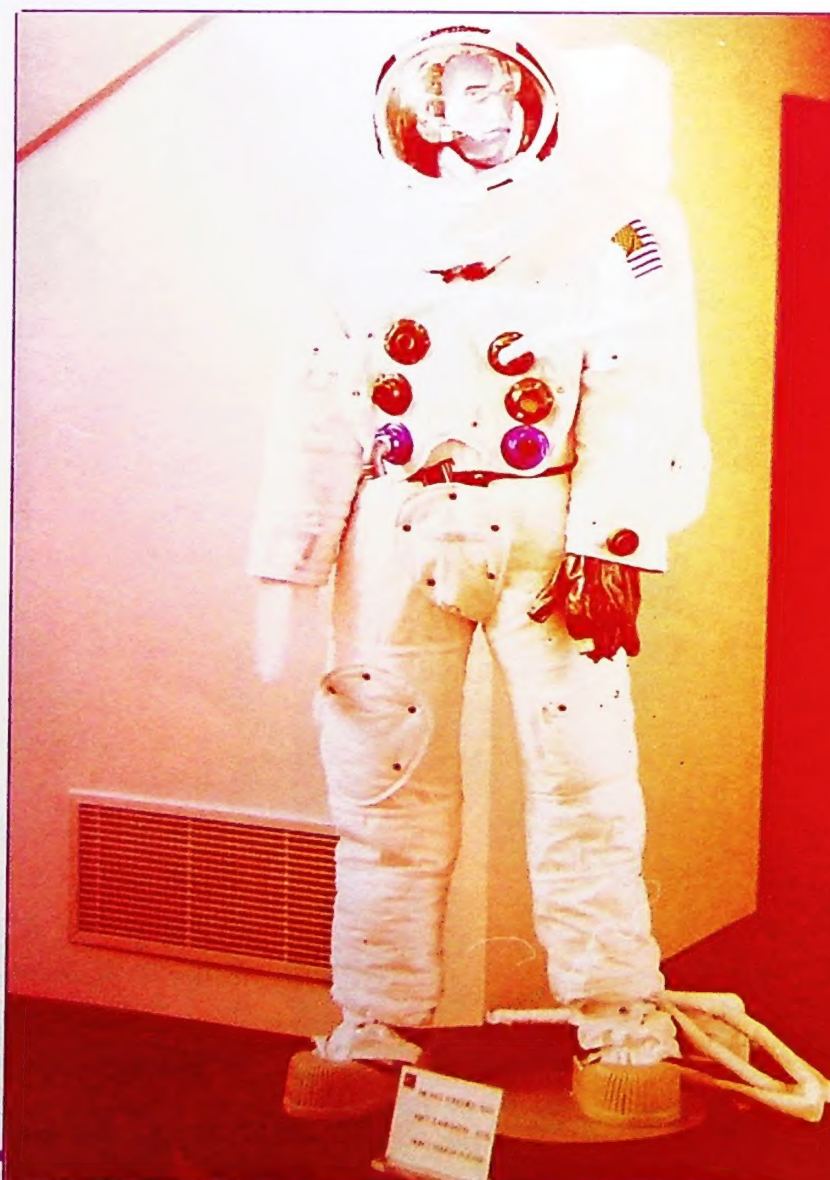
Once the enveloping membrane of the human being was the diagnostic terrain where diseases and disorders emerged, the surface skin showing telling symptoms in the form of sours, pock-marks, pits, spots, scabs, bruises, blisters and pusy-wounds. These dermatological afflictions were external visible signs denoting internal invisible abnormalities and illnesses. With the advancement of medicine, the diagnosis of diseases and the detection of contamination and disintegration now takes place more often than not in the inner domain. Whether the diagnostic method is intrusive as in surgery which incisively penetrates the skin, or unintrusive as in imaging devices like X-rays or ultrasound, the aim is the same - to catch the defects or sicknesses before they become visibly manifest so that earlier treatment can be given and the chance of healing and cure is greater. Whilst this is an undoubted improvement, one of the side effects has been that the vulnerability fo the human condition has become somewhat invisible, pushed under the skin. Now we are confronted with the unseen and all the distortions and fears and ambiguities that result from such a shift in the perceptual field, we have to find new modes of visualizing the invisible degenerate processes, new ways to appreciate the vital flux.

The skin has been miraculously restored to a smooth perfection with all disfigurations minimalized and all peculiarities erased. This mortal canvas no longer reveals the inner disorder and decay, it has become an untainted, immaculate shroud, a facade of false beauty instead of a blemished veil of fleeting beauty.

Louise Sudell

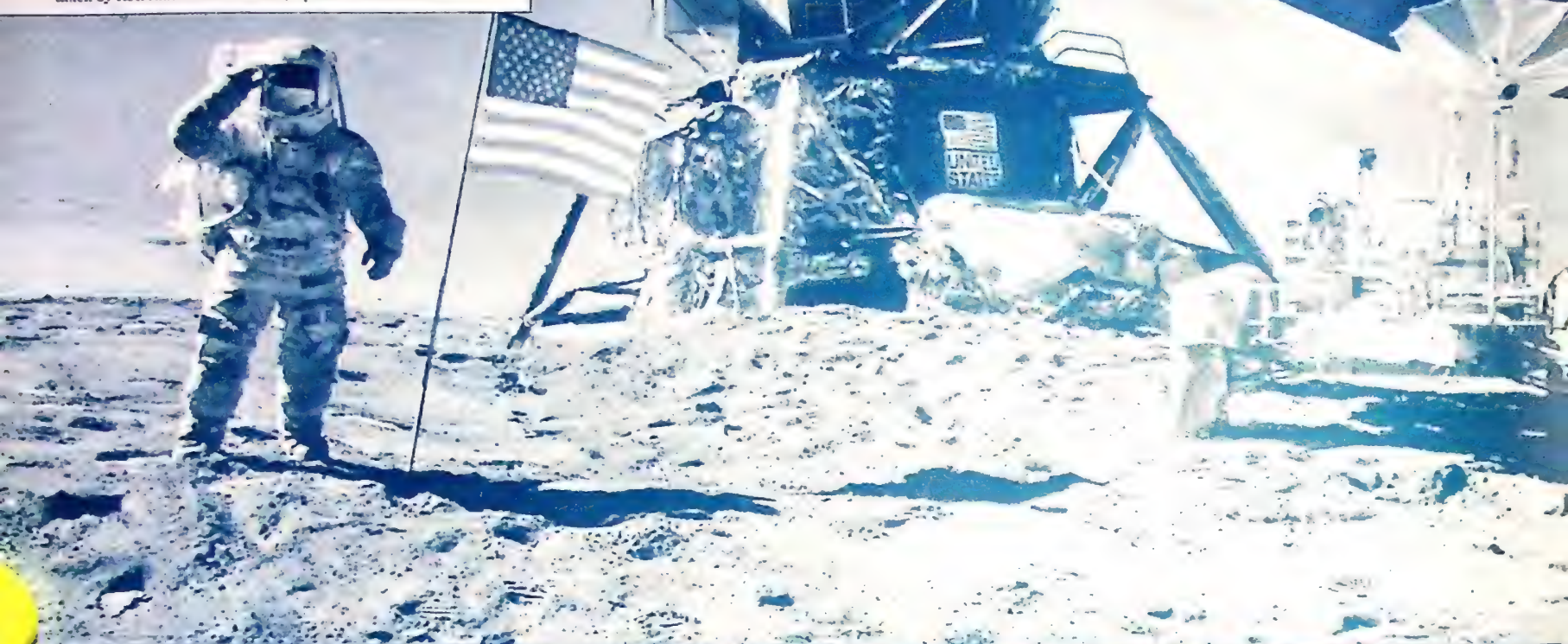
"ALS DER KREMSER NOCH FUHR KAROLINE..."

Se ogni cifra serve a decifrare, se ogni segno rimanda a qualcos'altro, allora si può ricorrere a qualsiasi cifra e segno anche allo spot pubblicitario che da qualche tempo viene trasmesso al cinema. Lo spettatore è costretto a subire, come del resto ovunque, scene di cavalli, blue jeans, cammelli quando poi giunge la cola e non parlo della coca-cola ma di una sua malriuscita imitazione: la club-cola, bevanda nazionale della ex-DDR. È ben noto il funzionamento della pubblicità, quali parti la compongono e sappiamo che ha successo quando induce a desiderare qualcosa di incolmabile, uno stimolo che verrà compensato, vale a dire solo tamponato, con l'acquisto del prodotto. A foto sbiadite anni cinquanta di donne e uomini impegnati in esercizi ginnici, o perlomeno colta in un felice passatempo, commentate da canzonette nostalgiche, si sovrappone l'immagine della club-cola. L'estrema facilità di lettura di questo spot a me ha convinto piuttosto di presentarlo qui come l'idea, la sintesi, del processo dialettico della riunificazione tedesca poiché è evidente che il referente agognato, la Germania additata da lontano, non è altro che l'eden perduto (ai tedeschi è toccato in questo secolo riaprire le voragini di un passato che pare interminabile, dibattersi tra due sé, Faust e Mefistofele, Abele e Caino, coca e cola). Quando, in quale fase del nostro novecento sarà stato travolto: con Verdun, il nazionalsocialismo, la seconda guerra mondiale, la costruzione del muro o qualche anno fa? Ma neppure le numerose date da allineare che rimandano alla faticosa ricerca di un'identità nazionale ci aiutano a trovare una risposta. I bei tempi, è provato, si perpetuano soltanto negli album di fotografie ed iniziano con un «Ti ricordi...?». Ti ricordi quando c'era il muro e *Wessis* ed *Ossis* vivevano in due stati differenti? Infatti siamo a questo punto. La tesi, la BRD, ha scalzato e rincalza l'antitesi, la DDR. Ciononostante la riunificazione delle due Germanie si rivela un processo molto più lento e macchinoso di quanto inizialmente supposto dopo le prime riforme di pareggiamento sociale. All'entusiasmo dell'orientale maggioranza e alla sua fede dei nuovi leader-CDU si affiancava la delusione degli intellettuali di sinistra est-ovest per l'immediata, incondizionata svendita dei principi socialisti da parte del «nuovo uomo» comunista che ritagliando compasso e martello dalla bandiera si era messo a sostenere la tesi del quarantennale nemico e non in nome della libertà ma di un'identità nazionale. Oggi in effetti le *Trabant* sono diventate una rarità (chi non ha voluto soccombere del tutto ha preferito alle auto delle industrie tedesche occidentali delle fiammeggianti Renault-19). Si sono velocemente ramazzati i cocci del muro, si è proceduto alla ridenominazione di strade e piazze, alla coprente stratificazione, e non sedimentazione, di materiale storico inconciliabile come già era avvenuto in passato: piazza Theodor Heuss già Adolf Hitler, la Schloßbrucke già ponte Karl Liebknecht, la Frankfurter Allee già Karl-Marx-Allee, già Stalin Allee e già Frankfurter Allee. Si sono rimossi i simboli più fastidiosi ed eclatanti dello stato comunista. Un atteggiamento che sarebbe interessante analizzare come forma di moderna iconoclastia. La ricerca della propria identità storica, intesa come senso di responsabilità individuale di fronte agli eventi, si era rilevata ad ovest un processo difficile da elaborare, un senso di colpa da rimuovere, errori di troppo da dimenticare, *Vergangenheitsbe-waltigung* è il termine che nella lingua tedesca incapsula e denota la ripulsa nei confronti del proprio ostico passato. Oggi tuttavia i riunificati segni di compensazione esteriore non sembrano più soddisfacenti: riemerge un sentimento nazionale nei cittadini dell'ex-DDR e per protestare contro il previsto abbattimento del rappresentativo *Palast der Repubblik*, costruito a sua volta sull'abbattute fondamenta del Palazzo Regio dei re di Prussia, hanno manifestato in duemila a Berlino - ciò che non era riuscito due anni fa per il *demontage* del mastodontico Lenin nella piazza Lenin. Lo scrittore G. Kunert analizza le ragioni di tale nostalgico guardare indietro affermando che appellarsi ad un'identità di gruppo è molto più semplice ed indolore che cercare di ritrovarne una individuale *«appunto perché non può avvenire senza dolore; perché richiede responsabilità da parte dell'individuo, distacco dal gruppo, per non parlare della disponibilità ad entrare in conflitto con gli altri ed anche - cosa ancora più difficile - con sé stessi».*
Un cuneo divide ed affonda nell'animo dell'odierna naziona tedesca per giungere lì dove esiste ancora il muro. L'utopia si ripresenta, una volta fallita, in veste di mito - sostiene G. Kunert, ma forse sarebbe più giusto dire come bei tempi se *«il passato diventa in ogni caso troppo bello...»* (E. Canetti).
Chiaro è ad ovest il desiderio di rinuncia all'esosa eredità. All'eredità di una società chiusa e xenofoba, in cui buona parte dei giovani della FDJ, non più organizzata per le parate, ha trasformato la propria mancanza di ideali o ideologie, il tracollo, pur voluto, dello stato nativo, il malcontento e la frustrazione dei genitori disoccupati, in una pericolosa aggressività razzista. All'incomprensione per quanto si considera ingratitudine e un esagerato vittimismo si affianca il paternalistico rabuffo di uomini politici. Tale è perlomeno il recente articolo *"Non siamo ancora un popolo normale"*, apparso su *Die Zeit* (2.4.92), di H. Schmidt in cui si invitano i lettori a tener conto dei fattori storici e psicologici che gravano sulla riunificazione. *«I tedeschi dell'ovest* - scrive H. Schmidt - *devono comprendere che i 2/3 dei tedeschi che vivono nei Lander dell'est sono nati dopo il 1949, cresciuti nella DDR e da essa plagiata»* e continua più oltre: *«Se ci si adeguava alle condizioni di vita create dalla SED o ci si rifugiava nella nicchia del privato si poteva condurre anche una vita felice, proprio come un tedesco dell'ovest di Sindelfingen o di Brema»*, toccando così e svelando con questo raffronto al di là delle divisioni politiche quei comuni, unitari, restrittivi valori esistenziali della piccola borghesia tedesca. Gli aspetti positivi dello stato comunista ma anche i solidali rapporti umani rafforzati dalla resistenza all'apparato repressivo vengono rievocati parallelamente al recesso economico, alla disoccupazione causata dalla chiusura, privatizzazione delle fatiscenti fabbriche della DDR e all'aumento dei costi della vita. Comunque per spiegare la conflittualità, i contrasti esistenti tra le due parti non è neppure da sottovalutare il - lato umano, quel disagio e smarrimento che derivano dall'incapacità di adeguarsi ai nuovi principi economici del plus valore basati sulla competitività ed iniziativa privata, di sopravvivere in una realtà mutata da cui è scomparso quel senso di *Geborgenheit*, vale a dire la rassicurante nicchia della quotidianetà e il quarantennale *modus vivendi*. Ad ovest risulta inoltre difficile comprendere che cosa si sia in fondo guadagnato con la riunificazione oltre che la cosiddetta Freccia Verde, non quella ecologica ma l'endemica: la possibilità di svoltare a destra anche con il semaforo rosso. Il sentimento nazionale dell'ex-DDR viene identificato con un mediocre e ingrigito senso della vita, con una decaduta realtà *Biedermeier* di moquette polverose e ingiallite tendine, con l'ossequioso, passivo rispetto nei confronti dell'autorità. Si viene posti di fronte a quanto vi è di più odioso - ricordando anche le tesi di H.M. Enzensberger - al concentrato nucleo di ciò che viene ritenuto e stigmatizzato come *typisch deutsch*. Il repressivo, strettissimo controllo sociale operato nella Repubblica Democratica ha potuto realizzarsi soltanto poggiando su una *forma mentis* preesistente, quella di una insoddisfatta piccola borghesia che aveva sostenuto il potere hitleriano e che del resto sia ad ovest sia ad est non si è mai ravveduta. Quella stessa che lo scrittore Georg Seidel, «autore della DDR», nel suo postumo: *«Durante il tempo libero l'accusato leggeva favole»* coglie in illuminati risvolti di trascendente piccolezza e quotidianeità socialista. E mi piacerebbe concludere con la prima delle sue favole: *«S'era messo a letto per pensare un po' ma non gli veniva in mente niente. Che prendesse sonno poi era da escludere. Sua moglie, avrebbe potuto dirgli qualche parolina di conforto, era ancora alla riunione del partito. Per fortuna - disse - che mi fa male la schiena, è già qualcosa"*, poi presumibilmente stappò una bottiglia di *Rot-Käppchen-Sekt* (spumante cappuccetto rosso) *"... ja das war eine herrliche Zeit"*.

Marina D'Attanasio

MULTIPLE-CHOICES

o un'intervista con Costantino Ciervo di M. D'Attanasio

1) *Lavori con la dicotomia. Quindi la separazione high/low, la meccanica divisione del cervello in due parti. E' paragonabile il tutto alla vita, al sociale, alla politica, agli avvenimenti, alla tendenza?*
NO SI
2) *Perché si fa arte?*
....
3) *Il cavo ha un'importanza nel tuo lavoro?*
(a) Non sempre.
(b) Il cavo è uno dei componenti reali attuali essendo noi circondati e collegati attraverso cavi (ma anche onde).
4) *L'arte deve fondare una nuova antropologia? Una nuova umanità sull'esempio della Soziale Plastik di Beuys?*
(a) Vorrei che gli artisti scomparissero.
(b) Vorrei che scomparisse tutto quello che c'è attorno.
(c) Vorrei scomparire (se potessi non farei mai l'artista).
6) *In che modo un artista dà il suo contributo alla Panasonic, Sony ecc.?*
(a) L'artista è un pazzoide. E' l'unico ad avere il diritto di giocare con i mezzi tecnologici; altri ci lavorano cercando di sfruttarli per fini politici ed economici.
(b) Quando l'artista lavora con la tecnologia non è in grado di lanciare messaggi provocatori.
Essi vengono riassorbiti dalle ditte producenti. Il lavoro artistico in tal caso non conduce ad un ripensamento sull'uso del mezzo ma al miglioramento del funzionamento - su piani diversi - del mezzo stesso.
7) *Attualmente il nuovo parlamento di Bonn è in panne in seguito ad un disguido tecnico:*
(a) Un guasto nell'impianto audio realizzato dalla Siemens.
(b) Per la collocazione dei lavori di W. De Maria e J. Beuys.
Se (a): *Il vero lavoro artistico è stato realizzato dalla Siemens che ha messo fuori d'uso un'istituzione (democratica o no) il cui funzionamento è affidato completamente alla tecnica.*
Vero Falso
8) *L'artista sviluppa una propria strategia di movimento e attacco, proprio come i generali.*
Vero Falso
9) *C'è un rapporto funzionale tra arte e potere?*
SI NO
10) *Quando si parla d'arte si può sottolineare l'aspetto sociale. Usi l'espressione - fare insieme... per due motivi:*
(a) Se non stanno bene gli altri non starai bene neppure tu. Soltanto nel caso in cui anche gli altri stanno bene si creerà una situazione positiva.
(b) La figura del genio, quella dell'artista assoluto, è oggi per gli altri una figura negativa in quanto stabilisce un legame di dipendenza e non di sviluppo.
Non crea un momento di cultura ma, come dice Pasolini, un momento di acculturazione o di aculturazione. Vale a dire che nel rapporto tra il genio e i suoi discepoli o c'è troppo formalismo o grande ignoranza. Si stabilisce un rapporto mitico, si idealizza; le cose vengono immaginate ma non realmente vissute.
11) *Oggi siamo al termine di una fase di riflusso in atto di qundici/vent'anni e sta nascendo da parte di molti artisti la necessità di stare insieme, di collaborare (non in senso socialista), proprio nel senso che l'unione fa la forza.*
Vero Falso
12) *Come ti poni rispetto a questa situazione?*
(a) In modo strategico cercando di dare meno peso al lavoro individuale.
(b) In nessun modo.
(c) Il mio lavoro è di tipo classico: un lavoro finito, un'installazione finita che non ha niente a che fare con un'idea Fluxus.
Tra intento e lavori effettuati c'è ancora di mezzo il mare.
13) *Le cose si imparano... per es. anche J. Beuys ha dovuto imparare come si fa del Fluxus, cioè come si fa ad entrare veramente nelle situazioni.*
Vero Falso
14) *Considerando l'arte una forma di comunicazione quali sono i messaggi e il contenuto. Qual è il tuo messaggio, il tuo contenuto?*
(a) Entrare nelle situazioni e criticare la tecnologia.
(b) Attaccare la tecnologia.
(c) Un lavoro critico è comunque presto assorbito. Dal momento in cui è terminato, esposto ed entra in circuiti precisi, dal momento in cui si sottopone a determinate critiche ecc. ecc...
15) *Riesci ad esprimere bene le tue intenzioni?*
SI NO. Perciò parlo di strategie.
16) *Un limite è da ricercare nella forma dell'installazione. Pur superando già il quadro, anche l'installazione non è altro che un piccolo oggetto. Si può fare in modo che diventi subito decorazione, estetica, che la si inquadri. Anche i discorsi più critici, e in qualsiasi testo, vengono stravolti e commercializzati.*
Vero Falso
17) *Come dovrebbe cambiare la tecnologia. L'uso della tecnologia nella nostra società. Quali sono i punti da criticare?*
(a) La sua logica formale, quella che esclude la contraddizione; la stessa che regola l'economia, la politica, la scienza.
(b) Bisogna demistificarla. E' stata portata al potere con la pretesa che sia verità.
18) *A quale discorso rimanda la tecnologia?*
(a) Essa rappresenta soltanto la punta di un iceberg.
(b) Il problema fondamentale è il rapporto uomo/natura.
19) *Agisce nella nostra società una mentalità perversa?*
(a) La nostra società avrebbe abolito le verità assolute (ride).
(b) Oggi viviamo con il dogma più incrollabile: la verità del denaro e del suo potere.
20) *Può l'arte costituire un contropotere?*
SI NO

(si ringrazia per la collaborazione O. Kiefer)

NON SIAMO MAI STATI SULLA LUNA O L'IMPERIALISMO IMMAGINARIO

Testo di Valeria Medda

Tra i massimi giochi di simulazione del secolo situerei la cosiddetta "conquista della Luna" ad opera del celebrato drappello della Missione Apollo 11. Secondo i simulatori, essa sarebbe avvenuta il 21 luglio 1969: a quasi venticinque anni di distanza, non ne è derivato né sopravvissuto alcun esito territoriale o scientifico di qualche consistenza.

Eccomi in videoteca a compulsare il microfilm del Corriere della Sera del fatidico giorno. Si può "blobbare" a marmellata l'incredibile congerie di falsificazioni, di manipolazioni, di simulazioni, di miti, di fantasmi epocali privati e collettivi condensati nel testo.

Prima pagina, cubitale di testa, L'UOMO É SULLA LUNA.

Didascalia: "Tutto il mondo ha vissuto lo storico evento".

Ecco gli incipit dei pezzi messi in rilievo: "Alle 4.57 ho mosso i primi passi". (Non sfugga la fondamentale metafora della deambulazione del baby...).

"La grande avventura (siamo sempre all'immaginario western..) è incominciata alle 19.47, quando l'«Aquila» si è distaccata dall'«Apollo 11» per la discesa. 'Finalmente ha le ali, ora possiamo volare da soli!' ha gridato Aldrin".

Titoli di prima: "Il perfetto atterraggio (e pour cause!) alle 22 17'40", nella zona prevista". Appunto.

"Dopo un attento controllo del veicolo, il primo pasto dei pionieri". Daccapo il mito della 'frontiera', ma soprattutto.. una prova di realtà.

"Con un anticipo di quattro ore gli astronauti sono usciti dal 'ragno' e hanno incominciato l'esplorazione diretta del suolo selenico.

Zona di atterraggio è "la valle Sidewinder nella parte centro-orientale della Luna, nel settore sud-occidentale del "Mare della Tranquillità".. "Se abbiamo apprezzato la feroce acribia utilizzata nella puntuazione dei tempi cronologici al secondo, ci tranquillizzano soprattutto le coordinate geografiche, anzi lunografiche, impeccabilmente fornite sul punto di "allunaggio": Latitudine 0° 21'10" nord e longitudine 1° 17'57" ovest!

Quale più convincente prova di scientificità - e dunque di veridicità, si poteva escogitare? Chiunque avrebbe potuto operare una veloce verifica! E tutto questo senza parlare del geocentrismo sfrenato applicato ininterrottamente, senza la minima remora.

Altre precisazioni dell'articolista: "La località che ha superato l'esame più approfondito, durato due anni, tra trenta località originariamente scelte dalla NASA, quali possibili punti di atterraggio...".

Tutto è sempre rigorosamente "autoreferenziale", nulla è dunque discutibile né verificabile.

Passiamo ora alla procedura di consacrazione e di mitizzazione degli eroi. Gli astronauti Edwin Aldrin, Michael Collins, Neil Armstrong (nell'ordine, foto affiancate in prima pagina) sono "I tre coraggiosi protagonisti della grande impresa".

Terminologia da 'fiction' (i protagonisti), e soprattutto il grande respiro americano, il fiato di Hollywood!

Titolo: "Armstrong: - L'Aquila è atterrata".

Sottotitolo: "La voce del comandante non tradisce la minima emozione".

Passano ombre fordiane come revenants, scivola nelle brume seleniche il feltro di John Wayne...

Cominciano i guai quando dal mito western si passa ad esigenze documentarie: le consegne sono state evidentemente di massima prudenza, molti sono i nemici, anche scientificamente acculturati... E infatti "...subito dopo, Armstrong si è scusato di non poter diffondersi sulla descrizione del paesaggio.." - certo troppo impegnativa - e, pragmaticamente, "ha detto: - Avremo molto da fare per qualche momento..

Geniali invece i commenti di Aldrin, che trasmette: "Sembra una vera e propria collezione di rocce di ogni tipo immaginabile.." (Si sa in effetti di un suo intenso trafficare negli anni successivi con roccette e gadgets provenienti o toccati dalla Luna, in un congruo business collegato alle successive sedicenti Missioni Apollo..), e anche il famoso cult-movie 'The collector' non è lontano. E prosegue: "..i colori non sono vivi, tranne quelli di qualche roccia.." (Prudenza, Aldrin!).

Quanto agli effetti di gravità, il livello del dispositivo immaginario è davvero modesto: "É come essere in un aeroplano...".

Nessuna macchina intacca invece l'aura di gloria che inesorabilmente avvolge l'eroe Armstrong (anche se infelicemente definito dal cronista "il pedone lunare"..) che, "..dopo oltre un'ora di suspence - "Nessuna difficoltà" - dice, No problems; l'eroe Usa, come da copione, non conosce ostacoli.

Ed ecco la mirabile cronaca del "nostro inviato speciale ad Houston", Giancarlo Masini: "Dalle 4.40 alle 4.56 (Rieccolo sulla cronografia!) si è svolta sotto gli occhi dei telespettatori di tutto il mondo, (poi calcolati in mezzo miliardo di persone..) la fase emozionante dei primi passi dell'uomo sulla Luna. Armstrong, aperto il portello, è rimasto per qualche minuto sulla passerella esterna (me-

ravigliosamente "Divo" come Marylin o Jackie Kennedy, massima maestra della sosta sulla scaletta dell'avion...). Le istruzioni (ha già fiutato giusto il vecchio Masini?) erano infatti quelle di comunicare a terra le sue prime sensazioni sull'ambiente lunare. Lo si è visto muovere con grande cautela un piede e poi posarlo al suolo (vai col ralenti..).. La passeggiata sulla Luna è cominciata esattamente alle 4.57. Alle 5.15 (inveterato il Masini..) è sceso anche Aldrin. Poco prima di fare quello storico passo, Armstrong, confermando la sua calma e il suo senso dell'umorismo, (Sarebbe diventato, come è noto, un grande depresso..) aveva detto: 'Ora incomincia la ginnastica' ".
Potenza della retorica mediale americana. Che lo storico passo mal si concilii con la ginnastica non sfiora nessun cervello USA...
Si tratta comunque, signori, del più grande spettacolo del mondo, per cui si è mobilitata la più grande macchina tecnologica e tecnocratica disponibile negli States, perché grande, signori, è la posta in gioco.. si tratta di cancellare, di esorcizzare, di appannare, di negare, di obliterare la vergogna americana..! Perché, sì, nello stesso momento - e possiamo anche, se vogliamo, cronografarlo in tutti i suoi orribili, infiniti secondi - la guerra del Vietnam più che mai urla le sue ferite e continua a sputare morti. Sappiamo, degli astronauti, l'inglorioso sèguito. Sotto il peso di una menzogna troppo protratta, e dunque insostenibile.
Armstrong: tre divorzi, le conferenze ai boy scouts sulla conquista spaziale, gli spots T.V. per la Chrysler a rischio di bancarotta (il presidente Lee Iacocca gli allunga mezzo milione di dollari all'anno per questo..), la depressione paranoide. Si prese per amante l'ex-moglie di Eddie Fisher, attrice e cantante che mise nel suo repertorio songs intitolati 'Andare sulla Luna'. Aldrin: definito da Norman Mailer "L'equivalente umano più vicino a un computer", dopo crisi depressive sfociate nell'alcoolismo e nel ricovero in manicomio, diventa portavoce della National Mental Association e fa conferenze contro l'alcool. Dicono di lui che piangeva sempre. Altri relitti umani tra gli equipaggi delle missioni e simulazioni successive: follie sul paranormale e deliri religiosi.
Edgar Mitchell si occupa di ESP e di ricerche su fenomeni paranormali. Alan Bean dipinge quadri a soggetto lunare (sic). Gli avevano detto: Perché non disegni la Luna come te la ricordi?
Charles Duke fa il predicatore evangelico. James Irving organizza spedizioni sul Monte Ararat alla ricerca dell'Arca di Noè. ('Alla ricerca dell'arca perduta', appunto).
Ecco una dichiarazione rilasciata da Charles Duke (sulla Luna nel '72): 'Come ingegnere, cercavo soluzioni tecniche per ogni cosa. Ora, credo che sia Dio colui che risolve tutti i problemi. Sulla Luna lo vidi dappertutto... Quando scossi le mie impronte dalla polvere lunare mi misi a piangere come un bambino... Da quando ho cominciato a camminare con Dio, trovo che la sua compagnia è più eccitante di qualunque passeggiata lunare".
Al Worden divenne poeta. Una sua lirica:
"Chi sono mai?
Un essere insignificante.
Ma sulla mia destra vedo Dio.
Ora spingo la levetta in su:
ed è subito luce, dappertutto..".
Salvatore Quasimodo (Ed è subito sera) si rivolta nella tomba. Che dire? Vecchi smarrimenti, vecchi fondamentalismi, vecchi deliri. Sembra una citazione sgangherata e paradossalmente capovolta del grande incipit di A. Ginsberg in "Howl": 'Ho visto le menti migliori della mia generazione sconvolte dalla follia...".
La NASA, era stato scritto, "li voleva felici".
Dall'imperialismo simulato, all'imperialismo imperfetto.
Ho dimenticato i due grandi mitologemi dell'"Impronta" (fotografatissima, anche sul Corrierone, naturalmente, stampata su chissà quale deserto terrestre o ricostruito 'fictionally' in studio..) e della "Polvere"..!
Per quest'ultimo, non posso non citare un ultimo passo del fantastico Masini: "Al momento del touch-down, la velocità, secondo il previsto (eh, già...) era scesa a poco più di 9 Km. all'ora, quella di un uomo in corsa sulla Terra (eh, già...) o di un ginnasta che compia un salto. (Di quale altra metafora se non di quella ginnica si era infatti avvalso Armstrong?).
L'Aquila si è piantata con sicurezza nelle grigie pietraie lunari.
Un po' di polvere ha ricoperto parzialmente le sue 'zampe'.
A firma del nostro solito "Inviato Speciale nella Base di Houston, Texas".
Inarrivabile. Tra D'Annunzio e John Wayne. La grande contaminazione. Straordinaria in effetti la glorificazione della Polvere.
Musica da finale hollywoodiano.
Immediate, e mussoliniane, le congratulazioni di Nixon al Direttore della NASA Thomas Paine: "È uno dei più grandi momenti della nostra epoca.. Il genio tecnico... etc.. saprà ricondurli a terra..." (No problems, aggiungiamo).
Immenso fu l'effetto della più gigantesca amplificazione mediale che si sia mai verificata, immensa la ripercussione entusiasta dell'evento che potremmo definire "internazional-popolare".
La pubblicità ne approfittò immediatamente, anzi, 'in simultanea'; non poteva lasciarsi sfuggire l'occasione di una così straordinaria "fictional opportunity" (Umberto Eco proprio in questi giorni, nelle Lezioni americane in Harvard, discettando su vero o falso - una sua vecchia passione - non fa che parlarci delle "opzioni finzionali" o dei "protocolli finzionali" nel racconto).
Così, sul Corriere della Sera del celebrato 21 Luglio 1969, appaiono questi due straordinari annunci:
"La grande avventura dello SPAZIO". "La conquista della LUNA". Dispense dell'Istituto Geografico De Agostini di Novara.
Cogli l'attimo!
E:
"La nostra buona Terra" (in figura il pianeta appare strettamente avvinto con cordicella a un carciofo gigante), headline, cui segue questo mirabile testo: "La Terra, dalla quale oggi (tempestività innanzitutto) l'uomo parte per nuove meravigliose conquiste, è la buona terra che da sempre ci è prodiga di tanti salutari doni naturali: tra questi il carciofo, nostro potente e fedele alleato contro il logorio della vita moderna". (Aperitivo CYNAR)
Proprio così.
Cogli il carciofo!

FELIX GUATTARI

Verrà un tempo in cui sarà necessario elaborare immensi programmi per regolare il rapporto tra l'ossigeno, l'ozono e il gas carbonico nell'atmosfera terrestre. Si potrebbe altrettanto bene ridefinire l'ecologia ambientale come *ecologia delle macchine* poiché, sul versante del cosmo come su quello delle prassi umane, è sempre un problema di macchine e io oserei dire addirittura di macchine da guerra. Dall'inizio dei tempi, la "natura" è stata in guerra contro la vita! Ma l'accelerazione dei "progressi" tecnico scientifici coniugati all'enorme spinta demografica implica un impegno in una sorta di fuga in avanti, senza ritardi, per padroneggiare la meccanosfera.
In futuro, il problema non sarà più soltanto quello di una difesa della natura, bensì quello di un'offensiva per riparare il polmone amazzonico, per far rifiorire il Sahara. La creazione di nuove specie viventi, vegetali ed animali, si affaccia ineluttabilmente al nostro orizzonte e rende urgente non solo l'adozione di un'etica ecosofica adatta a questa situazione terrificante ed affascinante insieme, ma altresì una politica focalizzata sul destino dell'umanità.
Alla narrazione della genesi biblica stanno per sostituirsi le nuove narrazioni della ricreazione permanente del mondo. Su questo punto, non sapremmo far di meglio che citare Walter Benjamin che condannava il riduttivismo legato al primato dell'informazione: «Quando l'informazione si sostituisce all'antica relazione, quando essa stessa cede il posto alla sensazione, questo doppio processo riflette una degradazione crescente dell'esperienza. Tutte queste forme, ciascuna a suo modo, si distaccano dalla narrazione, che è una delle forme più antiche di comunicazione. A differenza dell'informazione, la narrazione non si preoccupa di trasmettere il puro in sé dell'accadimento, lo incorpora nella vita stessa colui che racconta per comunicarlo come sua propria esperienza a colui che l'ascolta. Così il narratore vi lascia la sua traccia, come il vasaio sul vaso d'argilla»[1].
Aggiornare altri mondi che non siano quelli della pura informazione astratta, generare degli universi di riferimento e dei territori esistenziali dove la singolarità e la finitudine siano prese in considerazione dalla logica multivalente delle ecologie mentali e dal principio di Eros di gruppo dell'ecologia sociale e affrontare il faccia a faccia vertiginoso con il cosmo per sottometterlo ad una vita possibile: queste sono le aggrovigliate strade della triplice visione ecologica. Un'ecosofia di tipo nuovo, pratica e speculativa nello stesso tempo, etico politica ed estetica, mi sembra che debba sostituire le antiche forme di impegno religioso, politico, associativo... Non sarà né una disciplina del ripiegamento sull'interiorità, né un semplice rinnovamento delle vecchie forme di «militantismo». Si tratterà piuttosto di un movimento delle molteplici sfaccettature che porrà sul campo istanze e dispositivi sia analitici che produttivi di soggettività. Soggettività tanto individuale che collettiva, che tracimi da tutte le parti dalle circoscrizioni individuate, "imbottite"[2], chiuse su delle identificazioni e che si apra in tutte le direzioni sul versante del sociale ma anche su quello dei Phylum[3] macchinici, dei mondi estetici, così come sul versante dei nuovi apprendimenti "prepersonali" del tempo, del corpo, del sesso... Soggettività della risingolarizzazione capace di ricevere con forza l'incontro con la finitudine sotto le forme del desiderio, del dolore, della morte... Tutto un brusio mi dice che più nulla di questo va da sé! Ovunque si impongono delle specie di cappe neurolettiche per fuggire precisamente qualsiasi singolarità intrusiva. Una volta di più, bisogna invocare la Storia! Al meno nel senso che si rischia che non vi sia più storia umana senza una radicale ripresa in mano dell'umanità da parte di essa stessa. Con tutti i mezzi possibili, si tratta di scongiurare la crescita entropica della soggettività dominante. Invece di fermarsi perpetuamente all'efficacia ingannevole delle "sfide" economiche, è questione di riappropriarsi degli universi di valore dentro i quali potranno ritrovare consistenza dei processi di singolarizzazione. Nuove pratiche sociali, nuove pratiche estetiche, nuove pratiche di sé nel rapporto con l'altro, con lo straniero, con il diverso: tutto un programma che sembrerà molto lontano dalle urgenze del momento! E nondimeno è proprio nell'articolazione
- della soggettività allo stato nascente;
- del sociale allo stato mutante;
- dell'ambiente al punto in cui può essere reinventato;

che si giocherà l'uscita dalle maggiori crisi della nostra epoca.

In conclusione, le tre ecologie dovrebbero venir concepite, unitariamente, come discendenti da una comune disciplina etico estetica e come distinte le une dalle altre dal punto di vista delle pratiche che la caratterizzano. I loro registri derivano da ciò che ho chiamato un'*eterogenesi*, vale a dire un processo continuo di ri-singolarizzazione. Gli individui devono diventare contemporaneamente solidali e sempre più differenti. (Lo stesso vale con la ri-singolarizzazione delle scuole, dei comuni, dell'urbanistica ecc.).
La soggettività, attraverso delle chiavi trasversali, si instaura congiuntamente nel mondo dell'ambiente, delle grandi concatenazioni sociali e istituzionali e, simmetricamente, all'interno dei paesaggi e delle fantasie che abitano le sfere più intime dell'individuo. La riconquista di un grado di autonomia creatrice in un campo particolare richiama altre riconquiste in altri campi. Così è tutta una catalisi della ripresa di fiducia dell'umanità in se stessa che va forgiata, passo a passo, e talvolta partendo dai mezzi più minuscoli.
Come questo scritto che vorrebbe, per poco che sia, arginare il grigiore e la passività diffusi[4].

Tratto da *'Le tre ecologie'* - 1991 Torino-Milano, edizioni Sonda - pag. 43/45

[1] *W. Benjamin, Essais 2, Dènoel, Paris 1983, p. 148; trad. it. Opere, Torino, Einaudi.*

[2] *L'autore scrive moisées tra virgolette. Si è ritenuto trattarsi di un neologismo poiché esiste il sostantivo moise che significa culla imbottita (NdT).*

[3] *Si è lasciato inalterato. Si tratta di un termine sia botanico che ecologico ed è evidente l'allusione che ne vuole trarre l'autore (NdT).*

[4] *Nella prospettiva di un'«ecologia globale», Jacques Robin, in un rapporto intitolato Penser à la fois l'ecologie, la société et l'Europe, affronta con rara competenza e lungo un cammino parallelo al nostro, i rapporti tra l'ecologia scientifica, l'cologia economica e l'emergenza delle loro implicazioni etiche («Groupe Ecologie» d'«Europe 93», 22 rue Dussubs, 75002 Paris, 1989).*

CONVERSAZIONE CON CLAUDIA CASTELLUCCI

Societas Raffaello Sanzio

F.A.M.: Il riferimento è Masoch. Come mai uno spettacolo così ferroso, nell'epoca dell'immateriale?
C.C.: una domanda così specifica alla quale veramente dovrebbe rispondere Romeo. Ad ogni modo, il ferro perchè risponde ad un carattere di teatro che Masoch spesso predispone accuratamente, con dovizia di particolare per i suoi cerimoniali. Certo, lui non combinava delle camere di ferro, il ferro è stato introdotto perchè occorreva dare un senso di freddo, occorreva dare un peso non metaforico ma fisico di tonnellate, in rapporto viceversa alla sospensione che, tramite il ferro e nel ferro, il corpo subisce, perchè vuole subire questo tipo di sospensione il ferro, perciò funziona come una leva, ecco.

F.A.M.: uno dei tratti caratteristici della Raffaello Sanzio, sin dall'inizio, è questa matrice politica molto precisa. Una dichiarazione di poetica politica.
Che cosa è un documento politico per la R.S.?
C.C.: E' un corollario, un florilegio, che nasce in margine alla rappresentazione, che non conosce alcuna mediazione. La rappresentazione, viene data come immediatezza e poi, proprio perchè si vuole, forse, rimanere più a lungo nella durata della trama, della rappresentazione, viene fuori un intrattenersi nel tempo con essa, attraverso un florilegio, e quindi una collana di discorsi.

F.A.M.: Trovi, l'arte, ancora un linguaggio adeguato per sovvertire lo stato delle cose?
C.C.: L'arte è il mondo, la quintessenza del mondo, e paga questo fatto, perciò è sovvertitrice nella misura in cui riesce a creare dal nulla il nulla.
Quindi il mondo, tutto lo sforzo, la fatica, è proprio questo togliersi dal mondo, togliersi dalla polis, ed è questa la sua politica.

F.A.M.: Artuad, Masoch, Amleto...rapporti con il dolore e con il piacere, con il corpo, matrici che appartengono al linguaggio delle passioni, al linguaggio della trasformazione del mondo e dei corpi del mondo.
C.C.: la superficie del corpo è il segno dell'estremismo il momento in cui i poli si connettono tra di loro, ad es. in Masoch, nel punto più vivido ed estremo della sensibilità corporale, determinata dalla sofferenza fisica si tocca e si raggiunge un grado di freddezza priva di passioni, quindi in questo caso, il massimo del fuoco lo si raggiunge con il ghiaccio...

F.AM.: Credo che uno dei dati importanti del vostro percorso, sia stato sempre questo ricorso ad un teatro essenziale, scarno quasi, un appello. Ricordo "Prescindi dalle patate".
C.C.: La frase che hai citato, "Prescindi dalle patate", è una frase di S. Sofia che proponeva il fatto impensabile di potere fare a meno di tutto, in quel caso c'era questo ricorso a questo oggetto negletto, che non fa male ad una mosca, ma c'era anche "prescindi dal cibo", "prescindi dal lavoro", "prescindi dal pensare", da tutto, ecco.
Tuttavia, queste frasi, queste sentenze programmatiche, sono sempre contornate, direi, da un ipermorfismo. In generale, nelle nostre rappresentazioni, vedo senz'altro un desiderio icnoclasta, tuttavia questa iconoclastia adotta l'ipermorfismo, cioé molte forme, è vero che poi, sopratutto in certe rappresentazioni, questo ipermorfismo viene come prepontemente risucchiato in un imbuto che poi conduce ad un'unica forma, ad un unico segno.

F.A.M.: Anche se talvolta, anzi sempre, si ha a che fare con l'ambiguità, appunto, è il nucleo fondante quasi dell'atto di creazione.
Poi la si vince. Tuttavia è un problema di contraddizione, il problema è proprio quello dell'incoerenza in un certo senso...
C.C.: Una incoerenza che diventa un dominio.

F.A.M.: Questo spettacolo concede qualcosa in più all'icona nel ricorso di alcuni simboli, un certo tipo di iconografia intorno al corpo, intorno agli strumenti...
C.C.: Sì, questa rappresentazione è ricca di questi segni, ma io penso che l'iconoclastia non si realizza tramite una stanza vuota, nel n[illegible] ma [illegible]lizza attraverso una parola o un segno. Questo spettacolo è com[illegible] quest[illegible]unto di vista. Per fare un esempio che può avvicinarsi a quello ch[illegible] è ci[illegible]ai in una stessa parola vi è una distanza di significati, cioè se dov[illegible] l'opp[illegible]o di una parola, dovrei alla fine riutilizzare quella parola da cui e[illegible] perchè la parola antipodea, inesorabilmente cade in dialettica che la riconverte, [illegible] crea un unità, perchè da modo di vedere una sfaccettatura di un unico sentire, mentre invece volendo andare a fondo, si può trovare la distanza vera di un significato da un altro, probabilmente usando la stessa parola.
C.C.: Mi vengono in mente sempre solo problemi pratici, cioè il rapporto di problemi di ordine pratico. Bisogna tenere presente i dati fisici, geografici, cronologici.
Fare, attuare, realizzare con la seguente necessità di vincere, senza dovere porsi il problema di lottare, contro gli impedimenti che sono di ordine fisico e metafisico senza neanche porsi il problema di lottare, perchè la lotta è successiva alla vittoria, o meglio, la vittoria, non è possibile cominciare alcunchè, senza avere alle spalle una vittoria deve essere precende alla lotta, è possibile cominciare alcunchè senza avere alle spalle una vittoria. In questo senso la vittoria non è la rappresentazione, non è il punto finale di un processo che ci vede impegnati a raggiungere un risultato, il risultato deve esserci prima, dopo di che è possibile fare.

F.A.M.-Il risultato quindi è nell'aver qualcosa da proporre.
Ma la rappresentazione è di porsi? una conseguenza?
C.C.-Probabilmente il risultato è quello di essere nella condizione di essere degni. Il risultato non è la rappresentazione finale, che è una emersione di ciò che è già avvenuto prima nel tempo, e poi avviene la rappresentazione.
Perchè nel teatro c'è questo dato molto importante che è la ripetizione di ciò che si è fatto una volta, perchè riproduce il significato essenziale che è quello di morte e di rifioritura, quindi ogni replica della rappresentazione ha un senso profondo che sta a riattualizzare il senso della prima volta, perchè è sempre la prima volta, proprio perchè vi è sempre una morte. Questo è anche il motivo per cui non desideriamo alcuna riproduzione, cioè non desideriamo alcuna ressurrezione tecnica, proprio perchè la resurrezione è solo fisica, o, dal punto di vista degli spettatori, solo mnemonica, quindi rimane solo ciò che viene ad essere intrappolato in debolissimi lembi della memoria.

F.A.M.-Voi avete usato la parola "scandalizzare" rispettoa certi eventi.
C.C.-Era una considerazione riferita allo spettacolo in senso generale, alla decorazione, alla frivolezza, alla chiacchera. Era uno "scandalo" riferito al fatto che alcuni spettacoli di questo tipo non fossero affatto negativi, ma, al contrario, fossero di una positività analogica di ripetizione mondana, per questo abbiamo usato il termine "scandalo". Ma il nostro stesso lavoro può suscitare scandalo proprio perchè non è analogico, pur dovendo subire la contraddizione dell'analogia, perchè non è possibile prescindere dagli elementi mondani.

F.A.M.-Alcuni gruppi teatrali che in passato hanno realizzato spettacoli molto duri, su un versante politico, in questi ultimi anni hanno quasi occultato questo tipo di operazioni...
C.C.-E' il sintomo di uno sforzo o di una preoccupazione di conversazione. Paradossalmente è la conversazione che si preoccupa e si vergogna di quello che è stato fatto prima, proprio perchè c'è nella testa il progetto e l'inseguimento di un risultato. Preoccupazione di denaro, terrore del denaro, di non averlo.

F.A.M.-Quanto incide la committenza nella produzione di uno spettacolo?
C.C.-Per noi questo problema non esiste perchè le nostre produzioni sono tutte basate sulle nostre forze, o realizzate assieme alla direzione di altri teatri, in genere esteri. Nelle "superproduzioni" senza dubbio la "committenza" incide, perchè vi è l'ostentazione del mezzo, che la parte essenziale della rappresentazione, il denaro, cioè, si deve vedere. E' fondamentale in questo tipo di spettacolo l'esibizione della potenza dei mezzi.

Tratto da
Santa Sofia
Teatro khmer
Dal manifesto consegnato in teatro

(...)
Scansati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te. Non ci sono cose da vedere per essere commentate dal punto di vista estetico.
Scansati, faccia del mondo, qui non si dicono cose biografiche tradizionali. Vieni, tu che vuoi combattere il fatto di essere nato, e il fatto di trovarti qui, e il fatto di usare questi strumenti di qui.
(...)
Il reale lo conosciamo, e ci ha delusi fin dall'età di anni quattro. Forse che non è così anche per te?
Ma non credere che sia il surrealismo la chiave del problema; la chiave surrealista è completamente sbagliata, nel suo inconscio conservatorismo rielaborato. Questo è il teatro khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero.
Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate.
Questo è il teatro politico: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti. Sì, evitare, più che combattere, perché in questo caso sarebbe sbagliato credere che coloro che ci vogliono morti riescano a farci male sul serio.
(...)
Questo nuovo teatro-pragma utilizza le parabole per le sue comunicazioni. Tutto, anzi, è parabolico, perché le cose che vengono dette sono troppo riservate per essere dette in maniera giornalistica e divulgativa.
Il teatro di parabola presenta queste 'immagini conduttrici', perché esse sono già visione diretta dell'Irreale.
(...)
Il teatro di parabola si situa al di là della cultura; facendo esplodere il mondo.
(...)
Il discorso proferito in Santa Sofia suona così: "...la tradizione annichila..." (compreso il corpo, condotto verso atteggiamenti reazionari o meccanici, del tipo causa-effetto, vedi esperimenti squallidi con i topi).
E le parabole suonano, più o meno, così:
- *Parabola di Pol Pot ammalato.*
- *Parabola del bambino, simbolo della tradizione occidentale.*
- *Parabola dell'incenso fumigante.*
- *Parabola di Leone III Isaurico, l'iconoclasta distruttore di immagini.*
- *Parabola del prescindere dal cibo.*
- *Parabola dell'icona capovolta*
- *Parabola dei monaci combattenti zen.*
- *Parabola dell'elenco telefonico strappato.*
- *Parabola del giocattolo incendiato.*
- *Parabola della rivelazione esatta della natura degli angeli e dei diavoli, cioè dei simboli viventi.*
- *Parabola del fantasma ammaestrante.*
- *Parabola dell'apocatastasi.*
- *Parabola del Tohû wâ Bohû, le apparenze pre-mondiali, potenzialità pura e ideale del fondo senza forma.*
- *Parabola della nuova liturgia anti-teatrale, ma che non ha niente a che vedere con i discorsi auto-riflessivi sul cosiddetto linguaggio teatrale, e altre anticaglie filo-galle.*
- *Parabola dell'odio secco, privo di passione.*

Soc. Raffaello Sanzio
i mai nati i mai morti
(Claudia Castellucci, novembre 1985)

Nella pagina precedente: **Masoch**, Febo del Pozzo e Anita Guardigli
in questa pagina: **Masoch**, Febo del Pozzo e Franco Santarelli

MAURIZIO TURCHET

Cap de Creus. 1991, cm. 100x150, Olio su tela

Foto: WAYNE STAMBLER

EL CUERPO (EL ESCLAVO FELIZ)

EN ESA TAN HERMOSA COMO CRUEL SUMMA DE LA CONDICION HUMANA QUE ES EL LIBRO DE AFORISMOS DEL ESCRITOR Y MEDICO ITALIANO GUIDO CERONETTI EL SILENCIO DEL CUERPO, SE NOS CUENTA EL CASO DE UNA MUJER JUDIA QUE DE UNA MANERA REGULAR SOÑABA QUE EL COÑO TENIA POR NOMBRE GHETTO. ¿ESTABA PENSANDO LA HEBREA EN EL BARRIO SEPARADO O EN SUS PEQUEÑOS COMERCIOS? (EN LA PUNTUALIDAD DE MUERTE DE LOS POGROMOS, QUIZA? ?EN LA CORPOREA PRESENCIA DE LOS MIEDOS, SOLAMENTE ANULADOS POR LA EXTREMA FUGACIDAD DE LOS PLACERES INTIMOS? DEJÉMOSLO. NINGUNA DE ESTAS INTERROGANTES NOS LLEVARÍA A CONOCER LA PROFUNDA VERDAD DE SU MAL SUEÑO, Y DÉMOSLE ASÍ, UNA VEZ MAS, LA RAZON A KARL KRAUSS CUANDO DECIA QUE EL DIAGNÓSTICO ES UNA ENFERMEDAD MUY DIFUNDIDA. HIJOS AL FIN, COMO SOMOS, DE LA TORTUOSA MAL FECUNDACION QUE LA ESCUELA VIENESA HA DESARROLLADO POR TODO EL OCCIDENTE, OTORGAMOS AL DIAGNÓSTICO EL VALOR Y LAS PROPIEDADES DE LA CURACIÓN MISMA. DE AHI, QUE LA GRANDEZA DEL AFORISMO DE KRAUSS, Y VISTA EN SU PROYECCIÓN EN EL TIEMPO, SE NOS APAREZCA MENOS COMO UNA FEROZ CRITICA A SUS CONTEMPORÁNEOS MÉDICOS EN LA VIENA DE PRINCIPIOS DE SIGLO, QUE A LA CONSTATACIÓN DE NUESTRA NULIDAD TERAPEUTICA; A NUESTRA IMPOSIBILIDAD, EN DEFINITIVA, PARA ENCONTRAR UN TRATAMIENTO QUE BALSAMICE MENOS LA ENFERMEDAD QUE EL DESARRAIGO, MENOS LA DEGRADACIÓN FISICA QUE EL ABANDONO, Y MENOS LA ALTERACIÓN DE ÓRGANOS Y HUMORES QUE LA DISFUNCIONALIDAD QUE RIGE NUESTRO MODUS VIVENDI.

DE AHÍ, PROBÁBLEMENTE, QUE GRAN PARTE DE LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS QUE TIENEN EL CUERPO HUMANO COMO TERRITORIO DE ANÁLISIS E INTROSPECCIÓN SE DEBAN MENOS A UNA INCISIÓN EN LO MAS PROFUNDO DE NUESTRO SER, QUE A UNA EXPLORACION EN LO SOCIAL; O, AL MENOS, AL ESTUDIO DE LOS SISTEMAS SOCIOECONÓMICOS POR DONDE DISCURRE LA ATRIBULADA EXISTENCIA HUMANA. PERO EN ESTA DIVISION DE INTERESES, QUEREMOS DECIR: EN ESTA PARTICIÓN QUE PRIMA EL ANFITEATRO DE LO SOCIAL EN DETRIMENTO DE LA OBSERVACION DOLOROSA DE LA LLAGA MORAL, ES DONDE NOS ENCONTRAMOS CON LA PRIMERA TRAMPA, CON LA PRIMERA EMBOSCADA QUE EL EXTRA-MUROS DEL ARTE (ESA EXTERIORIDAD SIN ROSTRO NI VOZ RECONOCIBLES PERO CONTROLA SU PRESENCIA Y DIFUSION CON EFICAZ MANO VATICANA) TIENDE CON EL ÚNICO FIN DE SOCAVAR LA AUTONOMIA DE LA CREACION EN EL ARTE. SI HEMOS UTILIZADO PALABRAS COMO "TRAMPA" Y "EMBOSCADA" ES DEBIDO A QUE EL INTERES POR EL ESTUDIO DE LOS SISTEMAS SOCIOECONOMICOS ES SIEMPRE, SIEMPRE, EL ESTUDIO DE LAS ESTRATÉGIAS POR DONDE HAN DE CANALIZARSE LAS CALDERILLAS DE ESAS MISMAS REDES SOCIOECONOMICAS: LAS MODAS, LOS MOVIMIENTOS EFÍMEROS, LAS ARTIFICIALES TENDENCIAS...

PERO VOLVAMOS, NUEVAMENTE, AL TEMA QUE CENTRA ESTE ESCRITO: EL TRATAMIENTO ARTÍSTICO DEL CUERPO HUMANO. BIEN MIRADO, ES LÓGICO Y NORMAL QUE SE PREFIERA LA ROTUNDA EXPRESIVIDAD QUE EMANA DE UNA CONCEPCION TEATRAL Y OPORTUNISTA DE LA VIDA, QUE AQUELLA OTRA QUE SE INTERNA POR LA OBSCURIDAD DE NUESTRAS MAS INTIMAS DISFUNCIONES MORALES. Y ES LOGICO QUE ASI SEA DEBIDO A QUE LA PARTE MAS NUMEROSA DE LOS DE LOS ARTISTAS QUE INCIDEN EN ESTA PROBLEMÁTICA PROVIENEN DE UN PAÍS Y DE UNA CULTURA QUE HA HECHO DE LA FILOSOFÍA PRAGMÁTICA SU ENEIDA PARTICULAR, Y DE WILLIAMS JAMES, SU FIGURA CENTRAL, SU VIRGILIO ADORADO. NO HA DE EXTRAÑARNOS, POR TANTO, QUE LOS ARTISTAS NORTEAMERICANOS, HIJOS DE LA CULTURA PRAGMÁTICA, DESVÍEN TODA SU ENERGIA EN LA CONQUISTA, EXCLUSIVAMENTE, DE LOS FRUTOS, LAS CONSECUENCIAS Y LOS HECHOS. NO HAY ESPACIO, PUES, EN ESTAS COORDENADAS PARA LA OBSERVACIÓN DE LA LLAGA MORAL, PUES TODO EL ESCENARIO LO OCUPA LA LÚBRICA DEMOSTRACIÓN DE UNA FELLATIO.

YA HEMOS CITADO EL INTERES QUE LOS ARTISTAS NORTEAMERICANOS POSEEN POR LA DEMOSTRACIÓN MAS FIERAMENTE EXPRESIVA DEL TERRITORIO DEL CUERPO EN TANTO QUE ENCRUCIJADA MAS PASIONAL QUE MORAL, Y MAS CONNOTATIVA DE LAS FLUCTUACIONES SOCIALES QUE DE ALERTA VIGIA DE LAS SEÑALES MAS ÍNTIMAS DE NUESTRA DESAZON Y DESCONCIERTO. (Y CON RESPECTO A LOS ARTISTAS EUROPEOS? ¿SE PODRIA AFIRMAR QUE LAS CARACTERÍSTICAS QUE EN ELLOS CONCURREN SERIAN AQUELLAS OTRAS OPUESTAS A LAS YA CITADAS DE LOS ARTISTAS DE AL OTRO LADO DEL ATLANTICO? LA AFIRMACION DE ESTA INTERROGANTE SERIA UNA VERDAD A MEDIAS, Y SU NEGATIVA UNA MENTIRA PIADOSA. COMENZANDO POR LA MISMA REALIDAD NUMÉRICA EN CUANTO A CANTIDAD, Y ACABANDO POR LOS OCEANOS CULTURALES QUE LES SEPARAN, LAS DIFERENCIAS NO HABRIA QUE BUSCARLAS EN LA LUCHA CUERPO A CUERPO SINO INTENTAR UN ANALISIS MAS GLOBAL (Y NO POR ELLO MENOS SUTIL), QUE SI BIEN PODRIAMOS CAER EN EL TERRITORIO PANTANOSO DE LAS GENERALIZACIONES, TAMBIEN NOS LLEVARÍA LA TIERRA FIRME DE ALGUNA QUE OTRA REALIDAD INCUESTIONABLE.

DICE OCTAVIO PAZ QUE LA ALEGORÍA ES "LA REALIDAD DONDE DESAPARECE LA DISTANCIA ENTRE SER Y SENTIDO, YA QUE EL SIGNO DEVORA AL SER" ¿QUIEN NOS HUBERA DICHO -Y SIEMPRE QUE ESTEMOS DE ACUERDO CON LAS TESIS DE PAZ- QUE LOS ARTISTAS NORTEAMERICOS SON ALEGÓRICOS? ¿Y NO HA DE SER ASI SI NOS ATENEMOS AL DESMEDIDO INTERES QUE PROFESAN POR EL ABSOLUTISMO DEL SIGNO EN DETRIMENTO DEL SER? ?ACASO SU OBRA NO ES LA DEMOSTRACIÓN ESCÉNICA DE UNOS POTENTES REFLECTORES QUE ALUMBRAN HASTA LA CEGUERA "LA REALIDAD DE LO REAL", LLEVÁNDOSE CONSIGO HASTA SU CASI TOTAL DISOLUCION, LA TEMPERATURA MORAL QUE SOLO EL SER CONSCIENTE DE SÍ ES CAPAZ DE LLEVAR A LA CREACION ARTISTICA? POR CONTRA, Y AQUÍ SÍ NOS SIRVE LA OPOSICIÓN ESCUETA Y LLANA, LOS ARTISTAS EUROPEOS SERIAN, PARADÓGICAMENTE, LOS NEGADORES DE ESA CONDICION ALEGORICA EN ARAS DE PRESERVAR AL SER DE LA VORACIDAD DEL SIGNO. Y DEBIDO A ELLO, Y SEGUNDA PARADOJA, SU OBRA SERIA LA DEMOSTRACION PALPABLE DE COMO PUEDE SER TRATADO LO HUMANO, Y LO REAL QUE OCUPA, SIN POR ELLO RECURRIR AL RECURSO TAUTOLÓGICO DE MOSTRAR EL CUERPO COMO PURA CONDICION DENOTATIVA DE SU MÁS ABSOLUTA FISICIDAD.

LA DIFERENCIA ENTRE LOS ARTISTAS EUROPEOS Y NORTEAMERICANOS BIEN PUDIERA SER LA MISMA QUE EXISTE ENTRE EL ESTAR ESCLAVIZADOS POR EL MOI DE PASCAL (AMERICA) Y AQUELLA OTRA QUE YA FELIZMENTE HA SUPERADO LA DICTADURA EL ELLO FREUDIANO (EUROPA).

HELMUT NEWTON

"Non una immagine giusta, ma giusto una immagine..."
Jean-Luc Godard

T. Macrì - Con lei che viene definito il fotografo del bello mi interessava soffermarmi sul concetto di brutto. In un suo saggio del 1853, Rosenkranz, che era un filosofo tutt'altro che radicale, sosteneva che il brutto fa parte del bello, anzi ne è il suo "sosia negativo". Lei cosa ne pensa?
Newton - Purtroppo non conosco questo saggio. In quanto a questa etichetta che mi porto appresso è semplicistica e parziale. Se si fa un discorso di categorie il brutto mi affascina in realtà quanto il bello e mi interessa in tutte le sue manifestazioni: dall'arte alla musica alla filosofia, anzi il brutto mi interessa soprattutto nella sua fase più estrema.

Macrì - Mi fa un esempio di brutto?
Newton - Non so, in questo momento mi vengono in mente solo degli esempi di architettura contemporanea, dove mi pare che questa qualità sia espressa abbondantemente ma non vorrei farle nomi.

Macrì - Be, allora mi parli del bello...
Newton - Jean Moreau era molto bella, per esempio. Se lei, poi, guarda il mio libro di fotografia Big Nudes, *c'è la foto di una donna, che conosco da molti anni, Violeta Sanchez, che gli uomini trovano ripugnante perché non segue lo stereotipo classico: ha un naso alla Velasquez, ha pochissimo seno e ha gambe bellissime. Ecco per me Violeta rappresenta il bello.*

Macrì - Però comunemente lei sceglie donne canonicamente belle che poi dirige, anzi costruisce esteticamente.
Newton - Detesto la parola estetica, però è vero che io faccio un lavoro di costruzione.

Macrì - Lei che è dunque un costruttore di scenari fotografici come si è incontrato con Andy Warhol (nella famosa fotografia del 1974) che è per eccellenza l'ideologo dell'artificio, l'inventore di se stesso?
Newton - Warhol era astutamente geniale. Il nostro incontro è stato comunque naturale nel senso che l'ho fotografato mentre dormiva. Andy era appena arrivato a New York ed era stanchissimo. Nella foto che lei conosce sembra quasi morto.

Macrì - Una altra componente fortissima del suo immaginario seduttivo è l'uso di feticci. Ma lei non crede che le donne si stiano liberando da queste sovrastrutture e che siano invece ancora un retaggio subculturale maschile?
Newton - Si lo credo, ma vede, lei stessa ha notato che sono un costruttore e dunque i feticci mi servono tecnicamente. I tacchi a spillo, per esempio servono per tirare fuori i muscoli delle gambe. Il corpo non ha tensione se sta nella sua naturalezza. E poi alcuni feticci mi affascinano.

Macrì - Questi set da lei costruiti inseguono a volte la volgarità. Qual è il suo rapporto con la volgarità, è solo un dato formale, un eccesso di costruzione, cosa?
Newton - Adoro la volgarità ed essa rappresenta per me il contrario della banalità che disprezzo assolutamente. L'eccesso diventa kitsch, che non ha niente a che fare con il cattivo gusto.

Macrì - Sì, però il suo kitsch è tutto sommato, molto mentale, ricostruito come distanza dalla omologazione. È lontano anche dalle suggestioni kitsch almodovariano che sono il retroterra culturale o subculturale da dove nascono le storie filmiche...
Newton - Sì è vero il kitsch mi interessa come idea blasfema...

Macrì - Barthes definiva i ritrattisti come dei grandi mitologi: Nadar rappresentava la borghesia francese di fine ottocento, Sander i tedeschi della Germania prenazista, Avedon la high-class newyorkese. Lei di quale classe rappresenta il mito?
Newton - Sicuramente quello del ceto alto borghese, ma solo per quello che riguarda le foto di moda. Q[illegible] rigua[illegible] la mia vita privata.

Macrì - La sua f[illegible] a co[illegible] serve?
Newton - Alcune [illegible] attraverso le mie foto sogneranno. [illegible] realtà la cosa non mi interessa; molti uomini mi hanno detto che con esse si masturbano: credo che l'atto masturbatorio rappresenti un forte livello di emozione e di attiva comprensione per ciò che rappresenta l'immagine.
E comunque il rapporto che si stabilisce con esso è molto forte, vengono amate o odiate e questo mi sta benissimo.

Teresa Macrì

Helmut Newton, **Ariella**

LE DIABLE AU CORPS

Kimberly Ann Cole, Lil, la danseuse de Twin Peaks.

Il corpo come linguaggio delle maledizioni possibili, come inferno dell'inconscio, scatenamento del sé. Il corpo diabolico della mutazione infinita, estesa e illuminata. Il corpo sadomaso della provocazione artistica e quello efferato dello straneamento fotografico. Il corpo nomadico della navigazione filmica.

Questa ossessione del corpo, anarchico e demoniaco al tempo stesso, attraversa la visionarietà hard della narrazione contemporanea, scava nei recessi subliminali e li invera sadicamente.

E appare ancora misteriosa questa fascinazione trascinante che emana il corpo nelle sue scellerate trasformazioni.
Come in un sogno/incubo cronenberghiano il corpo si doppia, si sdoppia, si propaga, si rivela, prolifica, allucina.
In fondo è carne che si ridefinisce.
"In alcune immagini recenti, le trasformazioni e gli spostamenti sono più audaci e più grotteschi. La carne è aggiunta, sottratta e risistemata. E' mostrata divorata dalla malattia; marciume e dissoluzione. Cindy Sherman diventa un animale, vero e mitologico, un riccio, un idolo, una strega, un cadavere, uno scheletro, un mostro. Una volta sparisce del tutto, una altra è distribuita, sottoforma di pezzetti di carne, in un piatto immenso pieno di wurstel e ketchup: un posto per un cannibale suburbano" (Arthur C. Danto).
Una carne maledetta, quella della Sherman, confinata ai margini della visualità, ripugnante e derelitta. Una carne che decompone il concetto di corpo fisico intoccabile, riprende forma e identità, schizza dalle categorie, si deterritorializza pur nel vortice dell'ossessione scellerata.
La carne, la *nuova carne*, l'altra carne della Sherman è quella sradicata dal corpo devastato da un immaginario che è al limite tra il noir e l'horror ma crudescentemente reale e irreale al tempo stesso. Un corpo massacrato che è ricostruito, ricercato, intuito tra l'atrocità estesa della Bowery e la vanità sadomaso filmica.s
Le ultime sequenze allucinatorie di *Fire, walk with me* di David Lynch, crude e psichedeliche, narrano la stessa carne shermaniana, la stessa nefandezza, la perdita irrevocabile del sé, la vertigine totale. La visione lynchiana, figlia stretta di quella fotografica della Sherman, ripercorre, nelle scene-affreschi dello stupro-morte di Laura Palmer, la stessa discesa agli inferi, la stessa perdizione invocata. Lynch si ciba della Sherman, si appropria di un arcipelago visivo che continuamente slitta, che deborda dai margini delle categorie estetiche. In fondo una sequenza di Cindy è simile a un quadro di Lynch: tanto estesi e illimitati i ruoli, tanto futili gli scarti e incredibilmente vicini i margini.
Cindy dirige se stessa nei suoi set fotografici, si cancella e inesorabilmente muta la sua carne, la violenta, la filma, la ferma in una iconografia improbabile e abietta. Lynch dirige i suoi quadri-sequenze (sfidando e affossando il formalismo fine a se stesso di un Greenaway) inventando un *alphabeto* visivo duro e perdentemente gradevole. Si sposta sulla frequenza dello stordimento psichico-visivo, sullo shock emotivo, sulla saturazione psichedelica, sulla compenetrazione avvolgente. In tutti e due i casi il corpo spezzettato, reiventato è una macchina incontrollata, una trappola azionata, un innesco dall'inconscio, un invito allo smascheramento. Riaffiora la passione incredibile dello svlamento dell'io. Il corpo tragico di Laura Palmer, velato nel cellophane, informe e negato, spento dall'incendio interiore che l'aveva deflagrato, è un riflesso ancora caldo del corpo-iguana di Cindy.

Teresa Macrì

CINDY SHERMAN

L'ARTE È IN A
CESARE
Millenovecen
Ins

A D E G U A T A
FULLONE
novantatre, 1993
lazione

EULALIA VALLDOSERA

"...as sexual experience reveals
the absence of God"

A preface to Transgression, FOUCAULT

El proyecto se desarrolla alrededor de la idea del *cuerpo* como indisociable del pensamiento. La recuperación de la dimensión espiritual del hombre conlleva la selección de ciertas actitudes mentales comunes que se manifiestan en el plano físico mediante determinados hábitos o conductas ante los objetos.

La relación profunda entre cuerpo y mente - a la que otras culturas no occidentales han dedicado gran parte de su conocimiento que calificamos de religioso - supone una crítica al proyecto de Modernidad. Se valoran los aspectos *débiles* del pensamiento y de la materia; los tabues del cuerpo como la enfermedad, el sexo, los hábitos viciados; los residuos, testimonio del consumo energético; y el azar, aunque como diría Borges, no hay azar, salvo que lo que denominamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la casualidad.

Los materiales, espacios y objetos cotidionos son entendidos y utilizados como receptáculos de las conductas básicas que nos sobreviven; comer, conversar, dormir, fumar... dejan sus huellas como si de accidentes de la materia se trataran, sus residuos, como los *ruidos* ineludibles que se interponen al mensaje de la razón.

Esta investigación se desarrolla mediante la instalación, la fotografia y la performance estrechamente ligada a éstas.

La escritura y el dibujo son los motores básicos del trabajo, así como la elección de espacios y objetos preexistentes.

La estrategia consiste en la manipulación de sus superficies, juego en el cual la luz, la configuración especial y el punto de vista del espectador y su [illegible] los elementos básicos.

1990

Vendajes (frasmento)
film-performance-instalacian 18 min.-1992

Los gritos, gestos y los movimientos mecánicos que nos produce el dolor físico son con frecuencia indistinguibles de aquellos provocados por el placer.

"Vendajes" plantea la servitud del artista respecto a su producción. Lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por performance aparece en esta obra totalmente mediatizada por un objeto, lo que socava el lenguaje propio de este medio.

El espectador asiste aquí a la toma de consciencia por parte del artista de sí mismo. El espectador actua como testimonio del desdoblamiento que sufre el creador, que lo fascina, de su confrontación con su ser visible.

Un proyector yace enfermo en la cama. El encuentro brutal del artista como "voiyeur" de sí mismo.

Mi actuación en "Vendajes" no puede considerarse una representación sino que me limito a la presentación de un objeto que me representa, sometiéndome a éste, exhibiéndome como un resorte más de la máquina que he construido. El acto creativo visto como una extensión del propio cuerpo.

L'HIP HOP ITALIANO, MILITANTE E ZULU

«È nella strada che i ragazzi si fanno un'istruzione»
(Afrika Bambaataa)

Parlando di hip hop italiano con Georges Lapassade, «il professore del rap europeo», tra Mesagne e Rimini (3/4 aprile e 30 aprile 1993).

«A partire dal 1983, l'Italia, come anche la Francia e gli altri paesi d'Europa, conosce un primo movimento hip hop nel quale la break dance occupa il proscenio. All'epoca il rap europeo, da Roma a Rimini e a Parigi, parla in inglese, come il raggamuffin e il reggae. Se in origine i due movimenti, francese avviene là dove è cominciato il suo sviluppo: nelle banlieues e soprattutto fra i giovani immigrati di seconda generazione. In Italia, invece una parte, la più visibile, dell'hip hop si sviluppa in un contesto più largo di controcultura, la cui base istituzionale si trova nei Centri sociali occupati e autogestiti, che non hanno un loro equivalente in Francia. È essenzialmente in questi Centri che nasce un rap militante....

«Il movimento dei Centri sociali italiani è in gran parte l'eredità di una tradizione politica di lotte sociali, che ha le sue radici nella sinistra extraparlamentare e l'autonomia operaia degli anni Settanta. Tradizione che però non è sempre la stessa - ci sono forti differenze tra i centri di Roma, Bologna e Milano, per esempio - ma che comunque presenta una serie di tratti comuni. A vari gradi, possiamo dire che si tratta di una tradizione di controcultura nella quale gli anarco-punk italiani hanno giocato un ruolo essenziale, come ha spiegato molto bene Alba Solaro in «Posse italiane», il bel libro delle edizioni Tosca...

e italiano, presentano delle rassomiglianze forti - in entrambi i casi si ritrovano le forme di espressione elaborate negli Stati Uniti - la base sociale non è la stessa: in Francia, l'hip hop ha messo radici fra i figli degli immigrati - maghrebini, africani, ma anche spagnoli, italiani e portoghesi - e si sviluppa nelle banlieues, in Italia sono gli stessi ragazzi italiani che adottano e scoprono le pratiche del movimento...

«Dopo una fase di riflusso, c'è una rinascita del rap europeo, a partire dal 1990. È allora che le differenze fra l'hip hop francese e la situazione italiana si accentuano. In Francia, il ritorno del rap, o piuttosto la sua visibilità sociale,

«A Rimini, dal marzo del 1992, c'è un'altra scena, che chiamerei rap zulu. È nata al Centro Via, uno dei primi esempi di Centri cogestiti italiani, fondato da un gruppo di operatori sociali che lavorano nel campo della prevenzione. Si sa che l'hip hop americano si è sviluppato per combattere le tossico-dipendenze e le bande. Si trattava, come diceva Afrika Bambaataa, di trasformare l'energia negativa delle bande in energia positiva. È con questi presupposti che è partita una collaborazione, piuttosto interessante e fruttuosa, tra la posse di Rimini e il Centro diretto da Leonardo Montechi...

«Questa esperienza ha innestato un processo di dualizzazione delle pratiche del rap italiano: una pratica militante e una pratica zulu, vale a dire più conforme al vecchio hip hop. Alla luce dei primi risultati si possono delineare alcuni tratti essenziali che distinguono le due pratiche. Innanzitutto l'hip hop zulu è un rap decisamente adolescenziale; e poi la sua base sociale è proletaria (la maggior parte dei suoi esponenti sono figli di immigrati del Sud), mentre i rapper dei Centri sociali provengono dalle classi medie. Infine, i temi politici scelti dagli esponenti dell'hip hop zulu (la lotta contro il razzismo in generale, il rifiuto della guerra, i diritti dell'uomo) e gli stessi segni distintivi (il modo di vestire, per esempio) sono molto differenti da quelli dei centri sociali. Non hanno lo stesso radicalismo del rap militante...»

Dino D'Arcangelo

NICOLA GUIDUCCI
The dream of the thin-king part II
cm. 13,5x18,5, Tecnica mista

Foto: MELO BOSCARINO

BOZA/TIERMON

por Sixto Peláez Gros

La dramaturgia del espectáculo *Tier Mon* consta de tres partes por las que, de manera procesual, avanza la obra.

Cada una de ellas se divide correlativamente en —ítems—, modos de artículos o capítulos.

Las distintas fases y los ítems que la dramaturgia comprende se originan según concepto o idea, desarrollo o forma de expresión y resolución o expresión dramática. Fases e ítems que escénicamentente articulan unidades de números y actos.

Los números son unidades dramáticas que establecen el cuerpo del ítem bien como contraidea, bien como idea de apoyo; son intervenciones actorales, combinados, de carácter emblemático.

Los actos son también representaciones, pero directamente en función del movimiento general del ítem y la fase. Son funcionales. Enmarcan el espectáculo y a los propios números.

Las actuaciones individuales que se realizan en cada una de las forcas/pértigas son números, mientras que el conjunto resultante de todas las pértigas constituye un acto. La consecución de actos y números es la que imprime una velocidad determinada al espectáculo. En la primera fase la mamadora, el picador, el número de la bestia serían números y el conjunto del miniéxodo de las cajas y las rampas por el espacio en paralelo, antes del gran éxodo en diagonal, el acto.

La estructura del espectáculo concibe cuatro grandes temas o motivos llamados —el juego, el alimento, el eros y lo metafísico—. Estos movimientos se configuran con los referidos compactos de actos y números —puntos de sujeción— que hacen generar al organismo de la escena multitud de ideas colaterales y llaves.

Estos agentes funcionan como un factor contaminante de la idea principal y mediante juegos de bisagra, en el caso de los actos o de solapa; en el de los números, la extienden y diversifican.

Los cuatro grandes bloques o movimientos abordan el espectáculo desde los siguientes epígrafes:

1. Espacio escenográfico. 2. Actos. 3. Número de actores. 4. Música. 5. Tiempos y subtiempos. 6. Dramaturgia. 7. Objetos y artilugios. 8. Climatología y robótica.

El orden de disposición de las escenas es modular, no responde a ninguna idea previa, de manera que, una vez resueltas, las distintas escenas pueden intercambiarse considerando las modificaciones que implica.

El espectáculo dura ininterrumpidamente setenta y dos minutos y está concebido para público de a pie y de graderío. Alinea siete ítems —escenas sucesivas—: desfile, guerra, éxodo, "forcas", "menjadora" (1), artilugio y rotatorio, enlazadas por la figura de participación dramática en dos estados recíprocos e inferidos de la idea de guerra y de paz.

PRIMERA FASE

Concepto JUEGO/ desarollo (como) DRAMA/ resolución FABULACION

Nombre DESFILE, ítem 1, estado GUERRA, parte DRAMA, duración 12', números NINGUNO, actos UNO

La obra empieza con un efecto rutilante. Un carro de fuego cruza las rampas de un extremo al otro —una geografía, un panorama desigual— lleno de altibajos. Una entrada de vértigo. La "bassa" (2) incendiada. La música aúlla. Todo está en efervescencia cuando irrumpe la comitiva que desde el centro se descompone en dos frentes. Los actores no son reconocibles. Son personajes anónimos, hacen de elemento jerárquico, de energía motriz bajo la postura dominante de dos líderes distribuidos uno en cada una de las tarimas.

Paulatinamente la situación de los actores empieza a dibujarse hasta quedar enfocada. Vemos que están diseminados por el espacio en grupos de dos, de tres personas. Su ritmo es pausado, sereno, de vidas que discurren sosegadamente, ajenas al fragor del mundo circundante y, sin embargo, cada vez menos claramente. Los dos líderes se adueñan de sus voluntades y les abocan a confrontarse.

Los dos músicos, situados, respectivamente, en dos de las cuatro torres, tocan sin cesar.

Nombre GUERRA, ítem 2, estado GUERRA, parte DRAMA, duración 9', números NINGUNO, actos UNO

El público se ha hecho hacia los lados. El grupo de actores corre en medio de enormes tribulaciones. Grandes soles dominan el espacio escénico. Luz y olor localizado; es mediodía. Impresión de exterior, de tierra de nadie entre dos fortalezas. De una de las rampas se disparan órganos de Stalin. La "bassa" revienta. El aire se enrarece y llena del fogeo de las catapultas. Ríos de fuego. Percusión reinante. Los actores, cruzados en el espacio, tan pronto parecen tomar las riendas como hallarse perdidos. En oleadas sucesivas arremeten con las rampas y los carros disparándolos de una tarima a la otra hasta agotar el asedio con el aniquilamiento de ambos bandos

Nombre EXODO, ítem 3, estado GUERRA, parte DRAMA, duración 8' números SOLAPADOS, actos UNO

Tras la intensidad de completa dispersión y hundimiento, las cajas y las rampas se agrupan y forman pequeñas procesiones que confluyen en un éxodo masivo. Un tortuoso desplazamiento de los personajes salidos de la guerra anterior que arrastran todos los materiales y equipamientos bajo una fuerte presión sonora

Con un punto de fuga en diagonal y un aviso de luz y sonido termina el sentido y la perspectiva acuñados en los tres primeros ítems. Es un éxodo de gran volumen con viento y proyección fuera del espacio.

SEGUNDA FASE

Concepto ALIMENTO/ desarrollo (como) FARSA/ resolución FOCO NARRATIVO

Nombre "FORCAS", ítem 4, estado PAZ, parte GROTESCO, duración 6', números SEIS, actos UNO

El foco perceptivo de los asistentes se ha abierto y el público recobra el espacio central y los medios. La atención queda fijada en unos puntos elevados que rodean el perímetro del espacio: seis "forcas" (3) de las que penden seis cuerpos rodeados de un sonido intimista, en tiempo de presente y simultáneo que en cada una de las pértigas desarrolla una actitud llamativa, circunstancial y a la vez con un sentido corporativo que tiene su paralelo en la localización del acto siguiente

Nombre MENJADORA zombies, ítem 5, estado PAZ, parte GROTESCO, duración 10', números NINGUNO, actos UNO

La "menjadora" es un lugar común y estático como lo han sido las "forcas". Los [illegible]tos mantienen un foco localizado [illegible] el espectador. El espectáculo se mantiene a media altura sobre seis cajones que albergan seis animales que se comportan como animales y a los que un porquero da de comer. Silencio. Se atiende un reclamo animal. Un pelotón de seis actores se coloca en el interior de los cajones dispuestos como compartimentos contiguos. Este artefacto permite ser rodeado por los asistentes; se levanta como una colina en un lado del espacio. Es una situación de entarimado y espectador: es una representación real, limitada a lo que se percibe. Los animales comen y beben; el alimento es a la vez un cuerpo extraño que les modifica.

La "menjadora" como las pértigas son dos pruebas personales, competitivas. La diferencia con los animales es que ellos son gregarios, domésticos, mientras que las personas se mueven en términos de incremento individual y de convivencia. La comida se convierte en algo extraño. Comer, en algo descabellado. Masticar. Escupir. Algún desarreglo. La escena queda truncada. El cuidador abandona y lanza por las rampas a los actuantes dispuestos en el interior de las cajas. Es tiempo de paz, esto es, de preparativos y gestación, de afirmación, de acumulación.

Nombre ARTILUGIO reproductor, ítem 6 e.P., parte LÍRICO, duración 12', números NINGUNO, actos DOS

La concurrencia se abre a los lados pero no como al inicio impulsados por una situación amenazante, sino obligados por el movimiento mecánico de las dos grúas y la "bassa" que irrumpen abriendo espacios; por la necesidad de coger perspectiva ante los desplazamientos de los ingenios que marcan un corredor de una tarima a la otra y dar paso a un ejercicio biomecánico: remozar y fecundar. No es la narrativa de la primera fase, ni el primer plano y tiempo presente de la segunda, sino un ámbito de proyección lírica para una metáfora mecánica. Elaboración. Higiene. Aspersión. Y una determinación: la forja de un motor bélico

El actor no es el centro. Lo central es la acción mecánica de producción. La relación protésica del hombre con respecto a la máquina —tal vez ya le queda poco de guerrero, como en la primera fase, tampoco un ser humano que muestra su naturaleza y apetitos, sino un hombre de la limpieza y un reproductor. Relación protésica e interrelación entre los actores/empleado. El mundo ya no es la personificación fulminante y voraz de la naturaleza sino mera energía percibida como un agente mecánico y rango metafísico. Es una visión que borra gran parte de los vestigios románticos, idealistas, y se sitúa en unos parámetros vigorosos en los que la dimensión del individuo y la propia humanidad se ven menguados

Nombre ROTATORIO parabellum, ítem 7 e.P., parte LIRICO, duración 5' números NINGUNO, actos UNO

La "bassa" es el eje de un mecanismo rotatorio al que son sujetadas las cajas, el carro y la momia madre mecánica o recién nacido estafermo de la guerra. El carrusel empieza a madurar la todavía pequeña figura del animal. La lluvia, el aire, el olor, una turbulencia espiral van ocupando la escena sin tomar en ningún caso un aspecto amenazante.

Algo empuja, toma cuerpo y se expande. Es un concepto que se ensancha en la imaginación a partir de una presencia de mecanismo elemental. Un grado radical de fascinación. Descubrir la rueda.

La luz desciende y la impresión de lluvia nocturna y espesura despide el espectáculo.

Los actores se han sumado a la función tractora pero no hacen falta, no depende de ellos, con o sin ellos la rueda gira y asimila; bajo una tormenta de sonido —cuatro músicos, cuatro tambores en las torres y los cuatro robots— finaliza el tema musical. Los actores desaparecen. La lluvia cesa y el carrusel queda rodando mientras el techo de luches desciende sobre la superficie del suelo.

ESPACIO

La disposición escénica de este espectáculo fija cuatro torres de sonido, una en cada uno de los ángulos del espacio, y cuatro robots en los medios, en la bisectriz del ángulo que forman las torres de los músicos.

Distribución del equipamiento:

Torre 1: Cuatro micros. Saxo. Bombo. Trigger.

Torre 2: Micro. Bombo. Trigger.

Torre 3: Jx3P Roland. Drumatix Roland. Micro. Bombo. Bajo.

Torre 4: Mirage. Rx11 Yamaha. Bombo. Micro. Trigger

Los músicos se mueven de una torre a la otra, según las distintas fases del espectáculo. Modifican la partitura, improvisan sobre el programa grabado e intervienen en la acción como, por ejemplo, cuando se incorporan al éxodo.

La disposición escénica es fija, mientras los elementos escenográficos pueden ser móviles.

Es con la luz y la propia música con quienes se da relieve y valor a la sucesión dramática sobre una disposición escénica inmóvil que se desplaza por tres alturas: una primera horizontal correspondiente a la primera fase, para la narración fabulada del drama de la guerra, una segunda altura relativa a la fase dos de primeros planos con dos aperturas: una máxima abertura escénica —las "forcas", en el mismo perímetro del espacio— y otra de mínima apertura sobre el detalle de la "menjadora"; la tercera altura es aérea y por extensión tridimensional.

ESPECTADORES

El público establece diferentes lugares y pasa por varias movilizaciones siempre sobre un resorte de "feed back". Simultáneamente el público tiene un lugar asignado, un lugar de visión y un espacio neutral. Muchas veces esos lugares coinciden en uno mismo.

En la "menjadora", por ejemplo, el punto frontal ante las cajas sería el asignado, el espacio periférico es el de visión y el espacio neutral los medios

En todo momento el espacio está compartido y tiene las características de auditorio y espacio para recorrer.

Siguiendo con el caso de la "menjadora", que ilustra las tres formas de introducción del público. La postura frontal es la que permite percibir el primer plano de los hombres-animales; sin embargo, la visión es a la vez periférica del siguiente modo: con la mediatización de la música y la luz un grupo de individuos —los que recién acaban de descender de las "forcas"— son introducidos en la mole, una pequeña fortaleza elevada —"la menjadora"— suerte de compartimentos carcelarios a la que escala un personaje que claramente vemos maniobrar sobre los que están encerrados; el público periférico capta todo eso como quien adivina una acción desde una distancia o tras un obstáculo; a los pocos minutos esos individuos salen transformados y corren hacia el espacio neutral donde va a desarrollarse el siguiente ítem del espectáculo de una manera perfectamente inteligible. La idea de espacio neutral está presente en cualquiera de los espectáculos que la Fura dels Baus presenta. El espacio neutral —que es lo opuesto a escenario, a tablas— permite construir y deconstruir fases, actos y números. No es una caja escénica con un punto de visión —la cuarta pared—; así en la "menjadora" desde una postura frontal de espacio asignado y siguiendo toda la narrativa de los hombres-animales en una porqueriza se recurre a la estética de la caja escénica, del teatro de guiñol; sin embargo —la

"menjadora" dura diez ... —, antes de que termine la cuar... es rota con los actores que salt... frente o son lanzados por detrás ... de las cajas.

Las formas de romper la cuarta pared caracteriza a todo el teatro europeo innovador de los ochenta, muchos espectáculos que parten del posicionamiento patio de butacas y desarrollo escénico en el que se montan espectáculos con música programada, efectos, coreografía y drama en un momento u otro recurren a que los actores invadan el patio de butacas aunque sólo sea para recorrerlo un instante. En la "menjadora" verdaderamente ocurre al revés, aunque por un momento se crea la fantasía de hallarse ante una representación de boca de escenario.

El motivo por el que se eligieron y se diseñaron las tres estructuras —dos tarimas y una "menjadora"— de esta forma, como entarimado, fue por la necesidad de elevar lo que allí iba a transcurrir. Lo cierto es que no se trataba de recurrir a un escenario por encima de las cabezas, tanto como de partir de la idea de plataforma en sentido amplio —plataforma sería la mesa, la cama, la plaza, la silla, el suelo de una habitación en relación a la calle, el patíbulo, el andén—, en cualquier caso un lugar a la media altura común; es decir, la conciencia de que siempre trabajamos-vivimos a dos niveles: suelo y media altura, cabeza y estómago, etcétera, más tarde aparecería el tercer nivel, la tridimensionalidad; el volumen. Por otra parte, esas tres estructuras funcionaban como espacios vectoriales de la acción en realidad reducidos a dos formas: una, las dos tarimas (tarimas climatológicas) y dos, la "menjadora". Las tarimas se utilizan sobre todo en la primera parte, como ordenamiento de la guerra —es el soporte de los dos frentes y la necesidad de plantear un antagonismo escénico—; las tarimas convertidas en fuente de climatología establecen un puente envolvente y como puente son transitables.

Otra característica de la división de los tres niveles de espacios, planos y alturas era la capacidad de contraerse o expandirse. Esa latitud fue la respuesta y el soporte de la música y la luz; es sobre esa coordenada donde los actores se movían. Entrando y saliendo de ella.

Las tarimas son la parte de articulación sobre la que actúa la luz y el sonido antes de referirse a la estructura escénica fija: las torres y los robots; sin esta capacidad cambiante y modular de las tarimas —y la "bassa"— no sería posible significar los distintos conceptos de espacio escénico —drama, farsa, metafísico— que ... desarrollar. Las tarimas ... cambios escénicos so... fija y simultáneamente ... personal de materiales al ... ponerse o admitir ensam...

MATERIALES

Los materiales, junto al movimiento coreográfico, son los miembros con los que los actores se expresan y crean el espectáculo. La parte de actuación, se han llamado ejecutores, actores, interventores, es en realidad siempre cambiante. Lo que interesa, lo que importa, no es interpretar, aunque por supuesto que existe lo que se llama interpretación, pero no es ese un objetivo; que se interprete o no se interprete y sobre todo que se interprete mejor o peor, no es la cuestión; la cuestión es que todo esté en consonancia, que la correspondencia entre los materiales y el actor —el material humano— sea armónico, es decir, concuerde y llegue a determinado lugar. Alcance determinada cota. Muchas veces se plantea lo de —decir cosas—; tener o no tener algo que decir, frente a eso está el otro punto de vista: llegar a determinado lugar. Creo que nuestro modo de teatro va por ahí. Conseguir un grado de fisicidad, de verismo a partir, paradójicamente, de establecer presupuestos ficticios y efectistas. Lo del grado de verismo se entiende perfectamente cuando planteamos que sea música en directo sobre partituras inéditas.

En este tercer espectáculo no se quiso utilizar un escenario desde el que producir la música y que además pudiera entretener a los espectadores. En realidad eso hubiera dispersado la atención de los espectadores. La música ha de estar repartida por el espacio escénico como lo están las distintas partes. La música sale, compite y apoya, pero desde la situación de hecho real. El problema se planteaba a la hora de definir, por ejemplo, melodías. Una melodía es un escenario aunque no esté ubicado.

Las letras y por extensión las melodías del espectáculo se enmarcan en el tercer nivel. Del mismo modo que hay tres escalones —suelo, altura de los ojos y techo— existen las tres fuentes de sonido —baja, media altura y techo— como un elemento particular y concreto de la narrativa; por eso decíamos que la luz y el sonido son la voz en «off» narrativa. Es algo que no tiene nada que ver con idea de escenario o de concierto pero por otra parte conserva el valor contemplativo y de canal único de un concierto.

MÚSICA

La música —los temas musicales que se corresponden con las distintas partes— está en la raíz y sostiene los valores dramáticos de lo que se cuenta. El espectáculo se aposenta en el movimiento y el choque visual, por un lado, y el sonido y los iconos, por el otro.

Las cuatro torres tienen dos mil vatios de equipo base por unidad. Los cuatro robots llevan la megafonía y los efectos sonoros de relieve.

Robot 1: Flauta. Pito. Martillo neumático. Panel de bocinas. Compresor.
Robot 2: Bocinas eléctricas. Campana. Sirena de fábrica. Megafonía: conos medios.
Robot 3: Bocinas eléctricas. Campana. Megafonía: Banyeras. Paellas medios.
Robot 4: Flauta. Pito. Sirena. Panel bocinas.

Control técnico situado fuera del espacio escénico: Sampler Yamaha MTM. Efectos, voz, etcétera: Atari ST. Prototipo Midi Robots.

LUZ

Cuando un espectáculo tiene capacidad narrativa propia y unos mecanismos para atraer la atención, la luz puede ocupar un plano más relajado y atender al juego de matices y de diseño.

Por esa razón en *Tier Mon* existe mayor elaboración de la luz y un grado notable de función dramática por contrapartida a *Accions* y *Suz/o/Suz* donde, por la desnudez escenográfica, la luz carga con el peso de señalar tiempos y espacios escénicos por encima de todo; es decir, un ejercicio claramente escenográfico.

Criterio para la angulación, acotación de zonas, temperaturas de color del blanco.

El espacio está seccionado en doce zonas iguales y en cada una de ellas se disponen dos iluminaciones generales independientes con distinta angulación y temperatura de color. En términos medios, *Accions* utilizaba 60.000 vatios, *Suz/o/Suz*, 86.000, y *Tier Mon*, 100.000, repartidos en un conjunto de focos de mil vatios.

A partir del centro se disponen cuatro coronas circulares concéntricas igualmente con distintas temperaturas de color, con lo que se logra cubrir todo el espacio, creando un relieve irreal en los actores y en el público.

Se busca, por un lado, la homogeneización del montaje y de los movimientos de los actores y las estructuras móviles, sobre todo en los ítems con desplazamientos masivos —la guerra o el éxodo— en los que la luz se traslada sobre sus cabezas. El éxodo, por ejemplo, está dotado de un ambiente de luz diurna. Es el día siguiente. Mientras que el final de la guerra representa el crepúsculo con una impresión de luz entumecida. En este espectáculo no se utiliza el negro, que era un elemento escenográfico base en *Accions y Suz/o/Suz;* en todo momento hay luz y puntos de luz.

Luz estática en unos momentos y coreográfica en otros, por ejemplo, en la guerra, el éxodo y el artilugio donde existe cobertura para luz general que traduce valores de día, mediodía y noche y para luz localizada que designa la(s) primera(s) persona(s). Una tercera forma de luz es la luz autónoma y los efectos que manejan los actores o que se incorpora a una herramienta o a un módulo escenográfico, estos casos pertenecen a los de iluminación estática.

En general, el diseño de iluminación de *Tier Mon* propone diversos ambientes previos sobre la cobertura homogénea del espacio y la posibilidad de iluminación para cada zona y entornos generales con carácter argumental.

La luz blanca predomina sobre la luz de color, que prácticamente se reduce al amarillo de la entrada del público y al rojo de la muerte en la guerra y las duchas de los artilugios, a pesar de que para conseguir diferentes temperaturas de color la luz blanca está filtrada. Este tratamiento no se dio en los anteriores espectáculos y es lo que produce esa sensación de mayor calidad y riqueza de luz sobre el público. Actúa sobre la predisposición y el ánimo del espectador pero sin llegar a la evidencia de un color determinado.

Los movimientos y cambios de luz están encadenados mediante la utilización de un sistema de control programable y semiprogramable, lo que crea una impresión de automatización paralela a la de los robots y los instrumentos musicales y de sonido y las máquinas que utilizan los actores.

No hay signos de puntuación, lo mismo que se ha rechazado el oscuro y se confiere a la situación la idea de fenómeno vivo, de organismo que respira con la luz, del mismo modo que habla con la música.

(1) Término catalán que puede traducirse por comedero animal.
(2) Término catalán que puede traducirse como estanque o depósito de agua.
(3) Término catalán que puede traducirse por horca o pértiga.

Duración	62 m.						
Ítems	Desfile 12	Guerra 9	Éxodo 8	"Forcas" 6	"Menjadora" 10	Artilugio 12	Rotatorio 5
Partes	Drama 29 m.	Grotesco 16 m.	Lírico 17 m.				
Estados	Guerra 31 m.	Paz 31 m.					
Tempo	Crescendo 21 decres	14 croscendo	23 meseta				

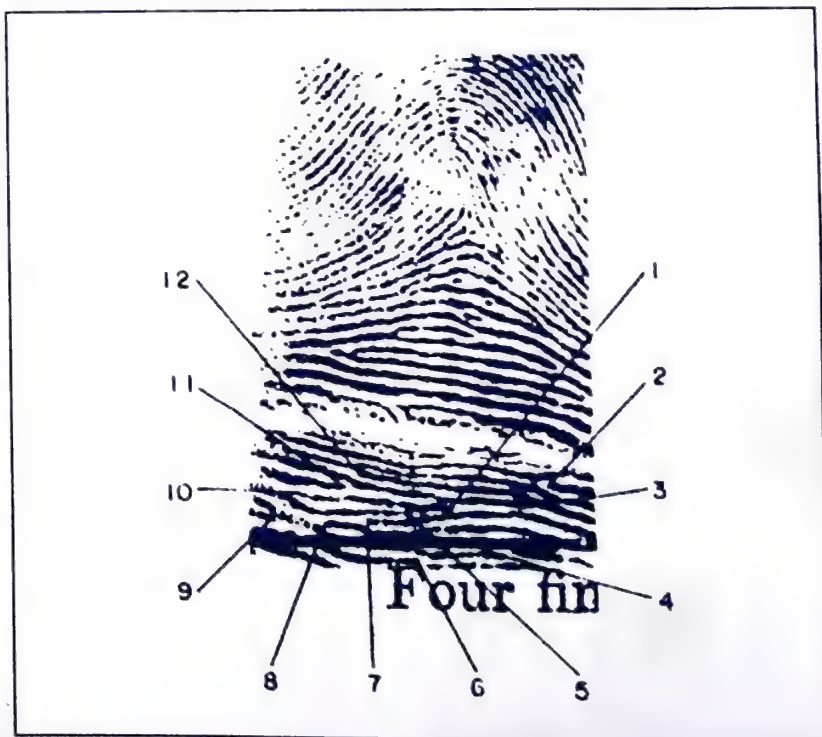
La Fura dels Baus "Suz/o/Suz"

MARA MANDELLI
No Body - Hand Box - 1992

A proprio rischio e pericolo

Francesca Alinovi

Oggi quando tutto sembra possibile, bisogna volere l'impossibile.
Inoltre, dal momento che tutto sembra così facile, bisogna esigere un'arte difficile. L'arte difficile è l'arte inventata a proprio rischio e pericolo da artisti che, esponendo il proprio lavoro, espongono praticamente se stessi a un giudizio ipercritico e spietato, senza nessuna misura di protezione.
In qualità di critico io mi sento oggi molto critica di fronte all'inflazione di prodotti mediocri e acqua e sapone. E nello stesso tempo mi espongo volentieri alle altrui critiche. Esigo *elettroshocks* e *climax* di lavori irritanti e sublimi. E, ripensando a Burke, vorrei anch'io, come lui, essere terrorizzata e violentata dall'opera d'arte; tremare, soffrire o ridere a crepapelle, ma non sentirmi annoiata. E' forse troppo chiedere all'arte emozioni e stupore?
L'apparente facilità di un'arte manuale (nel doppio significato di «fatta a mano» e «da manuale»), colorata, sfatta e arbitraria ha dato l'illusione che chiunque, recuperando tavolozza e pennello, potesse mettersi a imbrattare una tela, resuscitando vecchie accademie e non, ed esibendo una propria imperizia imperitura. L'arte concettuale, che pure si era trasformata in maniera (giochini da cruciverba con la soluzione a fianco), richiedeva un pizzico di idee. Con il ritorno alla pittura, si è pensato che bastasse solo qualche gioco di mano; come se la mano fosse un organo morto, amputato dal cervello.
Così, ora, rifioriscono segnacci casuali pseudoespressionisti, ghirigori neoinformali, figurine *naïf*, tele abborracciate che annegano in un brodo di giuggiole qualunquiste: un'arte da caserma o da dopolavoro domenicale, senza la forza d'urto e autenticamente selvaggia della vera arte da caserma o da dopolavoro. Se ai tempi dell'Informale la parola «informe» non significava «senza forma», ma formalità non programmatica né premeditata eppur formata (una forma, in pratica, che ogni artista doveva di volta in volta inventarsi da sé), allo stesso modo la libertà artistica attuale non significa «senza arte né parte», ma artisticità non convenzionale: in pratica, arte da inventare e reinventare continuamente. Arte che ogni artista deve inventare e reinventare da sé e per sé. E arte con una forma ben precisa. Una forma non più commisurata a valori assoluti e universali, ma misurata e stabilita di volta in volta dall'artista che la rapporta alla sua taglia: una taglia impeccabile per un abito che non faccia una grinza. Cucirsi, come faceva Marilyn Monroe, gli abiti, e la propria arte, addosso.
Il propagandato ritorno alla pittura (ricordo che quando nel giugno del '79 ho curato *Pittura-Ambiente* molti arricciavano ancora il naso di fronte alla parola «pittura», di cui poi si è invece abusato), ha causato un equivoco sorprendente: si è davvero pensato che bastasse far pittura per essere allineati con i nuovi tempi! La facoltà, poi, di combinare liberamente forme vecchie e forme nuove con la massima indifferenza, appunto, nei confronti della aleatorietà provvisoria e effimera di vecchio e nuovo, ha fatto pensare che bastasse scegliersi uno stile, tra i tanti di quelli passati, e mettersi a «citare». Ultima aberrazione: il fatto che il campo visivo potesse essere delimitato dentro il rettangolo del quadro (una scelta opzionale, anche questa, e del tutto provvisoria) ha convinto molti che la scoperta dell'America consistesse nel semplice ritorno al quadro!
Dipingere oggi (come già scrivevo nel catalogo di *Pittura-Ambiente*) non significa far pittura, ma usare, se si crede, tra i mille strumenti disponibili, anche il pennello, il colore, la matita. Pittura non è uno stato fisico della materia usata, ma una condizione percettiva dell'osservatore: percepire per flussi cromatici, per onde sensibili e colorate, per pellicole dermatologiche adesive sature di intensità. Oggi, poi, si dipinge solo perché si sa che la funzione storica della pittura, come strumento tecnico privilegiato dell'espressione, è finita. Oggi si dipinge dopo la morte del dipinto, e in una attitudine psicologica e mentale di post-pittura. E, vorrei aggiungere, in uno stato di sensibilità ipereccitato in cui la superficie pittorica funziona da vibromassaggiatore corporeo: la pittura di oggi è una specie di *body-art* infinitamente mediata che innesta su oggetti fisici quozienti elevatissimi di sensualità e di intelletto. I concetti, o il Verbo, si sono davvero fatti carne assumendo l'aspetto di brandelli soffici di pelle colorata che, per comodità, chiamiamo col termine convenzionale di pittura.
Allo stesso modo, la citazione, il revivalismo od il *remake* (tu che fai? io oggi rifaccio Matisse, domani Picasso e dopodomani Pollock) non sono affatto qualificanti per definire la situazione attuale. Il problema non è quello di citare, per dimostrare di essere antiavanguardisti e postavanguardisti, ma manifestare, nei confronti dell'arte, un atteggiamento inedito di spregiudicatezza da non allineati: smilitarizzazione, autoironia, esigenza spietata. Esigere di armarsi di abiti d'assalto colorati, ironizzare sulla propria storia e sul proprio passato, fare un'arte difficile che lasci il cuore in gola: scorrere sul tempo con la insensatezza di un ottovolante, e perdere il fiato nella ripidità della discesa. Il tempo, in momenti di velocità ultrasoniche come la nostra (lo Shuttle viaggia a 28.000 chilometri orari) è una misura interna e soggettiva. In futuro, acquistando organi di ricambio al supermarket del corpo umano, potremo non invecchiare mai, e forse non morire più. E dolce alternarsi tra l'oggi e ieri, e appropriarsi di frammenti del passato non per precipitare dentro di lui, ma per calamitare il passato addosso a noi. Essere onnivori, invadenti, accaparrarsi di cose altrui per modificare la storia e plasmarla come un proprio ritratto autobiografico. Per questo non ha senso parlare di citazione. Come sempre, e già lo facevano le avanguardie (basta pensare ai *remakes* di Duchamp, Picabia, Man Ray), si tratta di inventare ancora di più. E inventare rifacendo cose vecchie è più difficile che inventare il nuovo. Il nuovo dunque c'è, ed è all'ennesima potenza. Nulla di quanto si vede deve essere stato già effettivamente visto. Ogni immagine deve essere uno choc per gli occhi e per la mente: voler l'impossibile, stordire, violentare.
Violentare i mezzi di espressione. Far fare alla pittura quello che non è, normalmente, in grado di fare: farla suonare, rotolare, ballare. Far volare e precipitare la scultura
Usare i colori per creare sensazioni tattili e gustative. Disegnare arabeschi co
rimozione dell'utile e della coscienza. Dipingere tele come se fossero film onirici
la matita. Far essere i mezzi espressivi quello che sembra impossibile far loro esse
Il quadro è dunque uno degli infiniti campi possibili dell'esperienza: tela, foglio carta, parete, stanza, soffitto, etere... L'arte attuale è eterea, perché anche se contenuta dentro alla cornice vibra di pulsazioni impalpabili onnidiffuse. Correnti di energia presenti nell'aria ci dicono non tanto quel che c'è, ma quel che non si vede e non si può toccare, ma aderisce come un guanto elettrizzante ai nostri corpi. Di fronte a un'opera attuale conta insomma più quel che non si può dire, di ciò che è facile capire: il dubbio, l'equivocità, l'incongruenza rappresentano la qualità dell'opera che sfugge a ogni tentativo di catalogazione. E' assai prevedibile, chiara e congruente un'opera mediocre, di scarsa qualità.
Ritorna dunque ancora il culto della sorpresa, della invenzione a oltranza, della non ripetibilità. La differenza, rispetto al passato, è che ora ogni artista è chiamato a plasmarsi da solo il suo modello (non c'è più uno stile ma infiniti stili possibili): un modello che, proprio perché non può più ricevere alcuna legittimazione dall'esterno, deve essere in grado di autoimporsi col massimo rigore una necessità d'esistere dal proprio interno.

Introduzione al catalogo della mostra La qualità. Sviluppo dei Nuovi-nuovi, Ferrara, Parco Massari e Suzzara, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1981.

BEGONIA EGURBIDE
Masdemias 1993

"META-NETWORK"
di Tommaso Tozzi (1992)

Esistono *già* degli ottimi scienziati, filosofi, grafici, fotografi, pubblicitari, giornalisti, epistemologi, decoratori,...
Questi individui producono ricerche e/o oggetti nell'ambito lavorativo; alcune molto belle e interessanti.
La vita offre *già* la possibilità a ogni individuo di esprimersi privatamente in modo creativo.
Il ruolo dell'artista non è né quello di fare un *bel* prodotto pubblicitario, né quello di essere creativo.

L'attuale sistema dell'arte si definisce nel potere di gestione degli spazi di connessione tra un ambito che produce merce/lavoro e un ambito che produce eventi creativi privati.
Dunque il ruolo dell'artista *deve* essere quello di appropriarsi di tale potere per ridistribuirlo sotto forma di "meta-network" che siano in grado di collegare i circuiti preesistenti livellandone quegli aspetti che entrano in contraddizione con i diritti e le libertà sociali di ogni individuo.

La produzione *creativa* non riguarda l'artista.
Riguarda la vita.
La vita privata, la vita dei luoghi delle autoproduzioni non ufficiali, gli ambiti lavorativi e il tempo libero.
L'artista, attualmente, si occupa del sistema dell'arte.

Il sistema dell'arte è di per se un efficacissimo meta-network.
Ciò che gli manca è:

–> *(INPUT)*
La libertà di far circolare al suo interno qualsiasi genere di informazione.
–> *(INPUT/OUTPUT)* –>
La bidirezionalità nel collegamento da parte degli individui/utenti.
(OUTPUT) –>
La libertà di manipolazione dell'informazione in esso contenuta.

Di positivo il circuito dell'arte ha solamente una struttura e dei sofisticatissimi mezzi che rendono la circolazione dell'informazione molto veloce e tentacolare.
Di negativo ha il fatto di non possedere i requisiti espressi nei tre punti descritti sopra.
Gli artisti devono riempire i vuoti.
'Happening Digitali Interattivi vuole essere un oggetto d'arte.

–> *(INPUT)*
LA LIBERTA' DI CIRCOLAZIONE DELL'INFORMAZIONE ALL'INTERNO DEL SISTEMA DELL'ARTE.

Non deve esistere censura nell'arte.
L'arte ha a che fare con la vita.
Ogni individuo ha diritto a scegliersi il suo stile di vita.
Non devono esistere canoni estetici che impongano lo stile.
Nelle *comunità virtuali* del meta-network artistico ogni stile usato da qualsiasi unità individuale, o network, deve avere diritto allo stesso grado di libertà di circolazione.
Il meta-network deve preoccuparsi di creare il collegamento, non la traduzione.
La traduzione la costruiranno le parti coinvolte durante il contatto stesso.

File: VIRUS 1983 9782-T
05-May-91 (L)
Dir: 1 Sec: 4 - POLITICA
From: Collettivo PunxAnarchici
Acc: 3

Volantino sullo spazio sociale VIRU

(Download Read Quit ?) (X M):

File: CLANDESTINITA' 13256-T
05-May-91 (L)
Dir: 1 Sec: 2 - FILOSOFIA

–> *(INPUT/OUTPUT)* –>
LA CIRCOLAZIONE DELL'INFORMAZIONE DEVE POTER AVVENIRE IN MODO BIDIREZIONALE E QUINDI INTERATTIVO.

Ogni individuo deve avere a disposizione gli stessi mezzi per creare, far circolare e prelevare l'informazione.
Lo spettatore deve poter essere contemporaneamente attore.
Lo schema di connessione del meta-network deve essere di tipo parallelo e non seriale. Ogni nodo deve quindi avere la possibilità di collegarsi con gli altri nodi senza dover essere obbligato a passare per un numero limitato di gateway.

(OUTPUT) –>
LA LIBERTA' DI MANIPOLAZIONE DELL'INFORMAZIONE CHE CIRCOLA NEL META-NETWORK.

Non devono esistere delle informazioni cui viene negato l'accesso.
Non deve esistere copyright sull'informazione.
Ogni individuo deve avere la libertà di poter duplicare e manipolare l'informazione.
I costi di accesso al meta-network devono essere alla portata di ogni individuo.
La selezione dell'informazione deve essere eseguibile da ogni singolo individuo.
Il meta-network deve essere semplicemente un circuito di connessioni efficace. Non deve dunque preoccuparsi della selezione dell'informazione; ma deve dare a chiunque gli strumenti per potersi costruire la propria selezione individuale e indicizzata.

Il meta-network deve essere paragonabile a un linguaggio aperto.
Ogni parte dell'informazione va considerata come una parola di questo linguaggio.
Ogni persona deve avere gli stessi strumenti per potere imparare la lingua e farne un uso quotidiano.
L'informazione contenuta nel meta-network deve poter essere *parlata* da chiunque come se fosse la propria lingua.
Una lingua universale.

Non deve esistere copyright sulle opere così come sulle ricerche, sul software, su qualsiasi dato.
Ogni dato, software, opera deve essere considerata come una parola.
Come siamo liberi di parlare, dobbiamo essere liberi di *'parolificare gli algoritmi'*.
L'analfabetizzazione comincia laddove lo stato costruisce leggi sul copyright.
La cultura deve essere considerata un patrimonio comune, non un bene riservato a pochi.
Lo stato deve preoccuparsi di far sì che sussista la produzione di cultura senza avere come contropartе dei limiti alla circolazione della cultura prodotta.
Altrimenti per quale motivo dovremmo finanziare lo stato.
In una società basata su modelli di comunicazione che fanno largo uso di immagini, le immagini vanno considerate alla stregua delle parole in una lingua, e non si può dunque pensare di creare divieti all'uso del linguaggio adottato nella comunicazione sociale.
Lo stesso vale per il *'linguaggio'* della programmazione.
Non si può vietare la libertà d'uso degli algoritmi/parola di tale linguaggio. E se gli algoritmi costituiscono un software/discorso/idea, non bisogna vietare la libera citazione o uso delle idee altrui.
Per quale motivo durante la vita quotidiana posso appropriarmi degli insegnamenti di qualsiasi filosofo, scrittore, teologo contemporaneo e usarli per costruire il mio discorso, mentre non posso fare lo stesso con ciò che viene prodotto, ad esempio, dai programmatori o da chi brevetta frammenti del codice genetico?

Bisogna essere liberi di *usare* l'informazione.
Bisogna essere liberi di *parlare* l'informazione.

L'attuale ruolo dell'artista non è quello di creare informazione da far circolare nella comunità virtuale dell'arte, bensì quello di far sì che la comunità artistica si trasformi in un meta-network che connetta stili, discipline, razze, linguaggi e informazioni che devono essere utilizzabili in un modo libero come dovrebbe esserlo la nostra vita quotidiana.

Siamo tutti in grado di svolgere il ruolo di artisti.

TOMMASO TOZZI **File: Virus** 1991 scritta telematica su banca dati

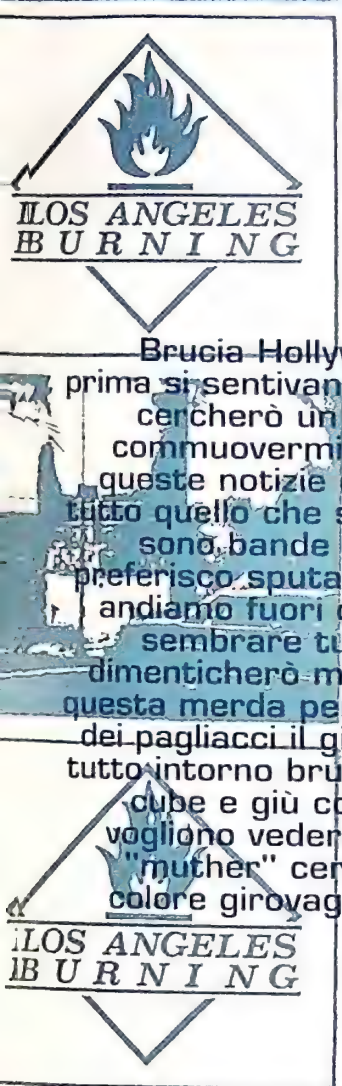
UNA PERMANENTE IRRADIAZIONE DI PACE E DI LOTTA

"La cosa che l'aveva salvata era il fatto di sentire che, se il suo mondo non fosse stato umano, ci sarebbe stato posto lostesso per lei, e molto bello: lei sarebbe stata allora una macchia sfumata di istinti, dolcezze e ferocie, una permanente irradiazione di pace e di lotta" (Clarice Lispector, "Un apprendistato o il libro dei piaceri").

Ricette di resistenza. Ne aveva lette di centinaia. Libretti rossi, tomi di etica, appelli, volantini. Erano anni in cui camminava molto per la città, e su ogni muro era dipinta una lezione, ad ogni angolo una mano le tendeva una verità ciclostilata. Poi, per una stregoneria totalitaria, tutto era stato risucchiato dall'imbuto catodico, tutte le voci si erano amalgamate nel pastone televisivo: e quelle che si affannavano a dire qualcosa di diverso erano le più uguali. Il ragno, la mosca e la ragnatela formavano alleanze perverse. intanto era passato del tempo, aveva perso l'abitudine e la pratica delle lunghe camminate esplorative nelle strade del centro, quelle rare volte che stanca del suo mondo usciva a cercarne degli altri trovava soltanto grumi di gente astiosa, diffidente. Aveva allora cominciato a cucire frammento a frammento una realtà tutta nuova, con la pazienza di quella principessa della favola che cuce con i rovi pungenti le camiciole da far indossare ai suoi fratelli per liberarli da un brutto incantesimo, e mentre cuce piange di dolore e di caparbietà.

Oggi, sa che il suo non è stato un lavoro vano. Da qualche giorno è tornata la bella stagione, si sta volentieri all'aperto, ancora più volentieri del solito, perchè di strada in strada c'è gente che ha voglia di parlare, che si guarda intorno come se fosse appena arrivata in un paese straniero, col gusto e la voglia della scoperta. Scopre che non prestano più attenzione a chi urla, ma ascoltano volentieri una confidenza, una risata, una domanda. Scopre anche che, negli anni della sua resistenza privata, dolorosa e feconda, altri hanno agito con lei, si sono ritirati a tessere con i materiali spinosi della storia e del cuore tele resistenti, amuleti contro gli incantesimi malefici.

Ho preso come base una carta geografica, strappando una pagina ad un atlante. Fra la mia città, Parigi e Lisbona ho tracciato un triangolo, appuntito e come proteso verso l'oceano. Nel bel mezzo, sulla cresta dei Pirenei, mi sono seduta a prendere un tè. La zuccheriera è di peltro, antica. Mia nonna la riempiva di zollette, usava solo quelle. La marea di inchiostro avvocatesco, spesso e puzzolente come catrame, che ha travolto la mia famiglia, ha risputato questa zuccheriera sulla riva, fra detriti di ogni storia. L'ho ripulita strofinandola con una manica, come fosse una lampada di Aladino, e l'ho portata con me per il tè dei non-allineati. Un amico arabo mi spiega, mentre distribuisco le tazze ai miei invitati, qualcosa sui "ginn", i geni delle narrazioni tradizionali, a cui appartiene anche il genio della lampada. Intanto che la miscela di tè si insaporisce nella teiera di coccio, scendo dalla cresta del monte e torno un momento nella mia città, nella scuola prefabbricata in mezzo al verde dove ho imparato a farmi domande, per segnare i "sì" e "no" della votazione, ben sapendo però che tutto è già deciso, ben prima di questa fittizia richiesta di opinioni. Ripassando davanti alla portafinestra della mia aula, mi rivedo lì fuori a computare tutta sola, con l'antologia scolastica fra le mani, una poesia sul tempo della guerra: "...e come potevamo noi cantare con i morti abbandonati nelle piazze..., impiccati ai pali del telegrafo...". Allora, non sapevo ancora che "cantare" lì stava per "fare della poesia", scrivere insomma, e pensavo proprio che si trattasse di cantare una canzone. Molto più tardi, ho capito che invece avevo inteso bene, cantare è sempre cantare, in qualsiasi forma lo si faccia: e se si mette nella voce tutta la pace e tutta la lotta di cui si è capaci, i morti nelle piazze non si offendono, ed anzi può succedere che qualcuno di loro si unisca piano piano al canto.

Tiziana Colusso

Burn Hollywood burn

Chuck D:

Brucia Hollywood brucia, fiuto una sommossa prima si sentivano colpevoli, ora sono spariti yeah, cercherò un film ma ce ne vorrà uno nero per commuovermi portarmi via da questa t.v. Tutte queste notizie ed immagini mi opprimono perché tutto quello che sento sono spari che rimbombano sono bande che si ammazzano tra di loro così preferisco sputare qualche bestemmia ok ragazzi, andiamo fuori di mano Hollywood, o ci farebbero sembrare tutti cattivi come sono loro ma non dimenticherò mai certe cose, yeah perciò elimina questa merda per tutti questi anni siamo sembrati dei pagliacci il gioco è finito,senti l'odore del fumo tutto intorno brucia Hollywood brucia Ice cube: ice cube e giù con p.e. adesso tutte le puttane mi vogliono vedere Big daddy è di parole gentili con "muther" cerchiamo un poliziotto che sfrutta il colore girovagando per Hollywood a notte tarda luci rosse e blu, che vista abituale ridotto all'esasperazione e trattato come un idiota non combattere il potere... the muther fucker big daddy kane: mentre cammino per le vie di Hollywood Boulevard pensando a come fosse difficile per quelli che recitavano nei films i ruoli degli schiavi e sguatteri molti uomini neri intelligenti sembravano incivili quando sullo schermo come in un desiderio ti immagino recitare i jigaboo nella piantagione, cos'altro potrebbe fare un negro e donne nere in questa professione come interprete un avvocato, fuori discussione per quello che recitano, la zia jamina è il termine perfetto anche se adesso ha la permanente fateci fare i nostri films come Spike Lee perché i ruoli offertimi non mi interessano non c'è niente che i neri possono fare per guadagnare brucia Hollywood brucia

Public Enemy

MARCO SAMORÉ

LOS ANGELES BURNING CM. 120X68X50. 1993

"Ogni vera rinascita risale il tempo allo stesso modo che si ricarica una sveglia".
J. Clair

I MUTOID:

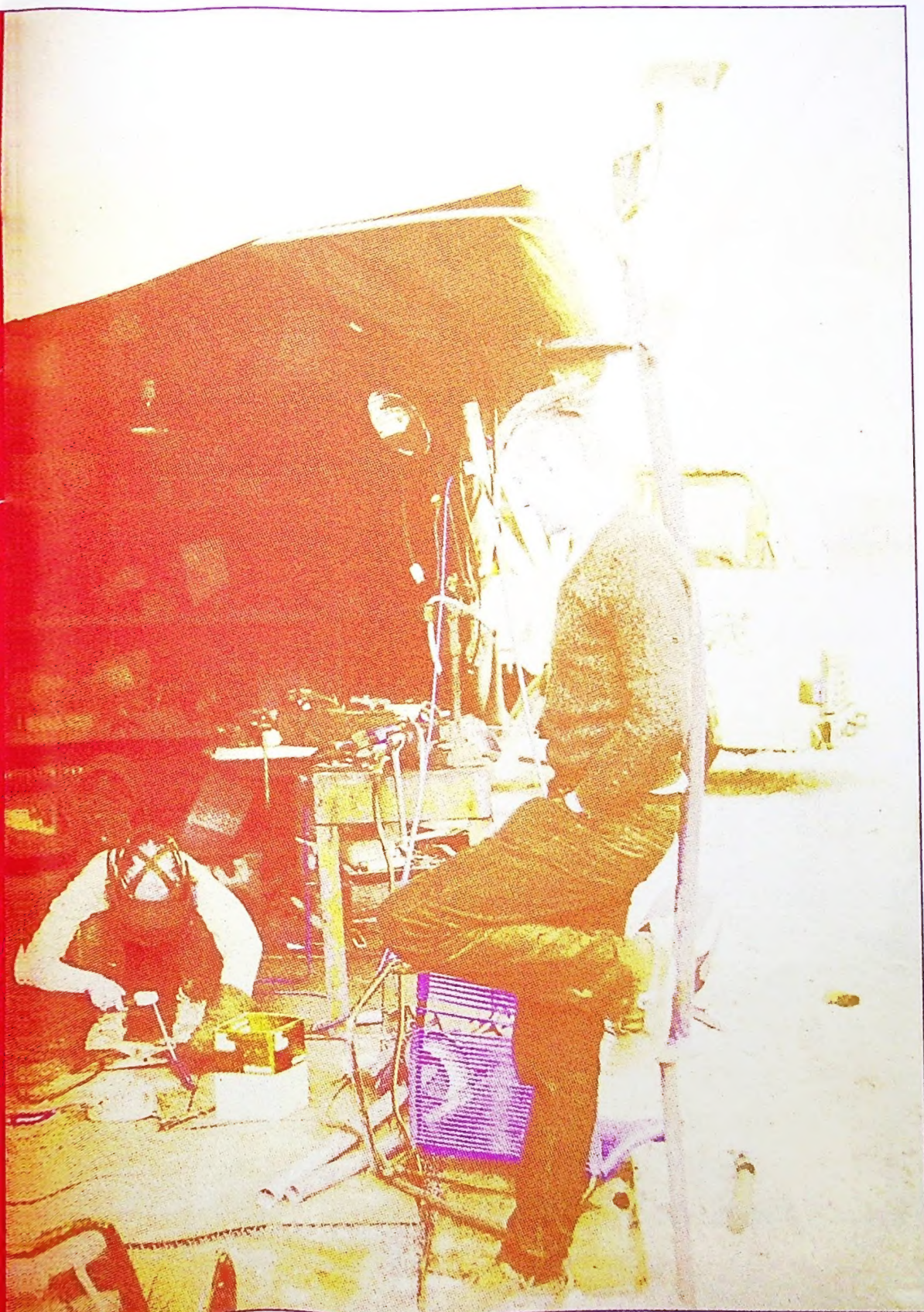
3 aprile, pomeriggio.

Luogo: territorio 'selvaggio', vecchie cave di ghiaia.

Due ragazze smontano una rete metallica.

MUTONIA

Sembra di entrare in un vecchio parco giochi smontato, dopo una pioggia di fuoco. Predomina il nero, il grigio, il ruggine. Ci sono vecchie roulottes, una tenda e un camion militari, comprati nei mercati surplus di Berlino.
Montagne di rottami, ferri, cerchi di acciaio e sculture mutanti qui tutto, però, ridiventa funzionante.
C'è un'officina, coperta in parte di graffiti dai colori forti.. Mi diranno che è l'officina comune.
Entro: una scultura non ancora ultimata si prepara a diventare un mostro a tre teste 'macina-polistirolo'.
Fuori c'è un insieme di altre sculture giganti. "A volte non si può fare una scultura insieme, in gruppo, una scultura è una traccia personale".
Molti dei MUTOID, infatti, hanno un'officina privata. Una comunità, tutti a turno preparano la cena, e tutti sanno fare tutto ciò che è necessario alla comunità.
Guardo una scultura: un grosso camion grigio con la parte anteriore da 'animale'. Mi avvicino alla roulotte di Stephan. Lo trovo in compagnia della piccola figlia, che tiene in braccio.
Prima di iniziare la conversazione mi porta nel luogo dei pezzi smontati.
E' l'ingresso di Mutonia, dove c'erano le due ragazze. intorno carcasse di automobili, marmitte, alberi motore, cerchioni, gomme di vario tipo e dimensione.
Non sembra un cimitero di macchine: tutto è ordinato secondo una necessità, una simiglianza.
Tutto viene smontato, niente viene buttato, tutto è utilizzabile, basta aspettare il momento giusto.
Stephan: *"Il gruppo nasce nel 1983 a Londra, dall'incontro tra un meccanico artista e un artista meccanico.*
Progettano insieme su commissione un piano da bar ricavandolo dalla carcassa di un'automobile".
Provengono tutti più o meno dalla scena punk londinese. Cominciano a fare teatro per strada, e costruiscono sculture utilizzando materiale di recupero. Spaziano dalla musica alla performance. I luoghi sono molteplici, strade, discoteche, esposizioni, parate, feste.
Si aggregano varie persone e percorrono l'Europa: Amsterdam, Berlino, Parigi, Barcellona...
I componenti sono sempre diversi, il 'gruppo' è sempre formato però da una decina di persone dai 18 ai 35 anni.
Stephan: *In Europa ci saranno dai 50 ai 100 Mutoids, qui in Italia, a Sant'Arcangelo, siamo in 12. Forse il numero ideale per un gruppo di Mutoids è 6... C'è da dire, però che molti sono mutoids senza saperlo: i contadini, ad esempio, costruiscono oggetti mutanti con le cose che non buttano via. Io sono con i Mutoids da tre anni. All'inizio avevo paura, la vita precaria, i comportamenti forti, le teste rasate, il fuoco. Soprattutto il fuoco che è un elemento molto importante del nostro lavoro, delle nostre performances. Così come i rumori forti provocati dai grandi bidoni di plastica".*
La loro filosofia ha qualche somiglianza con MAD MAX, il film girato nel deserto australiano dopo l'olocausto del XXI secolo. Come Mad Max usano i più disparati attrezzi e in mancanza di pezzi costruiscono 'parti' rovistando tra i rottami.
A Santarcangelo si autofinanziano producendo sculture e spettacoli: per le discoteche e per i parchi giochi. Tra qualche giorno sarà inaugurato il loro paese degli Extraterrestri a Fiabilandia.
Stephan: *"Non abbiamo regole, leggi, abbiamo esperienze che ti premono dentro il cuore. Molte volte c'è la guerra*

RICOSTRUZIONI

dentro ai nostri cuori. Ma è diverso da quello che accade nella società.
Noi siamo 'staccati' dalla società, e siamo uniti tra noi. Viviamo in gruppo, ma non per creare alleanze, né per combatterci l'un l'altro. Non usiamo il gruppo per valori che non hanno senso.
Noi siamo umani che devono svilupparsi per il futuro.
Con la vita libera. Pronti al possibile.
La vita è una cosa artistica. Non ci può essere un capo che ti dice cosa devi fare. Questa è una università libera che ti fa imparare a smontare, a rimontare, a saldare, a viaggiare. A costruire.
Questo mi era molto chiaro fin da bambino. Quando una cosa non funzionava non veniva gettata e così come allora anche adesso io apro il 'meccanismo' e vedo cosa c'è dentro. Anche se è vietato.
Buttare via senza aprire, senza vedere, è un sacrilegio! Solo smontando vengono fuori le domande!
Il rottame è la cosa dalla quale ho imparato di più, nel rottame si può vedere tutto: il motore, il dentro.
E' bellissimo.
Noi vogliamo far vedere cosa c'è dentro, vogliamo mostrare il meccanismo, non vogliamo che la gente rimanga in superficie. E' bene raggiungere la libertà, e se rimaniamo in superficie non c'è libertà.
Noi vogliamo cambiare la relazione uomo/macchina. La tecnologia è una cosa meravigliosa, diverte e può essere molto utile. Ma manca la cultura sulle tecnologie. Ed è la cultura che può cambiare la relazione tra l'uomo e le tecnologie.
Adesso la tecnologia sta correndo verso una direzione che non vogliamo, e solo la cultura può risolvere il problema, perché la cultura non ha niente a che fare con la legge. La legge è schiava del mercato".

Il simbolo dei MUTOID è il teschio di un uomo preistorico trasformato, con un dente più lungo e uno più corto, accompagnato da due chiavi inglesi che Stephan da buon tedesco chiama chiavi francesi. Durante il nostro incontro Stephan utilizza il termine 'esperienza' più volte, tutto per i Mutoids è esperienza.

Stephan: *"Sono innamorato del metodo Montessori, del metodo di Steiner, delle pubblic schools inglesi, di tutti i metodi dove si fà esperienza diretta con le cose. Anche con il fuoco. Non è sufficiente l'aspetto teorico, è necessario che sia presente anche il rapporto con le cose, altrimenti non si ha la giusta relazione con il mondo. Non so se Saddam Hussein si sia mai fatto male con un petardo!*
L'esperienza è importante per la libertà dell'uomo. E' perché non c'è libertà che ci sono le guerre, gli inquinamenti e tutto il resto. Solo dalla presenza della libertà nasce il rapporto creativo con le cose e con l'immaginazione.
A volte penso che se dovessi smettere di fare il MUTOID mi piacerebbe fare l'insegnante. Ho un ricordo molto vivo dei miei insegnanti... a volte penso di essere una miscela delle persone che ho incontrato!".

Li lascio al loro lavoro, ormai è tardi.
Anch'io mi sento mutata dopo questo incontro. Forse sono diventata un Mutoids!
Mentre lascio Mutonia noto che la finestra del pollaio dei contadini ha qualcosa di strano.
C'è qualcosa che copre un buco. E' una vecchia padella che è stata spinata. Tutto può succedere a Mutonia.

Ilaria Musio

BIENNALEDIVENEZIA 1993

I sintomi di mutazione che ci circondano e ci coinvolgono ormai sono molteplici, come sono molteplici anche i modi di rapportarsi e di determinare situazioni che hanno già assunto i nuovi mondi come non appartenenza e come possibilità di un nuovo modo di creare aggregazioni e situazioni.
La Biennale di Venezia appartiene ancora ad un uso delle istituzioni e ad una identificazione con esse tutto sommato 'scaduta'. Viviamo, agiamo, pensiamo, respiriamo, in luoghi mentali in cui le istituzioni e le esposizioni tipo 'biennale' non ci interessano più, sul loro contenitore già da tempo la data di scadenza è stata superata, e soprattutto, non ci interessa questo modo di pensare e di agire l'arte, questo tipo di attività simile alle *carriere statali.*
Non è un problema di opere, o di nomi, o di temi, ma semplicemente la Biennale di Venezia rappresenta ancora un sistema politico e istituzionale, e un modo di gestire il politico e l'istituzionale, ormai vecchio e inadeguato.
Chi può sentirsi 'rappresentato' da una mentalità da censimento che punta al consenso allargando il numero dei 'partecipanti alla festa'?
Forse il problema è proprio questo: il consenso. E per raggiungere il consenso (quella che nelle trasmissioni mediocri televisive chiamano audience) si moltiplicano i nomi, un numero sproporzionato di critici, artisti, operatori, addetti, etc. etc.. Nella mentalità da Biennale di Venezia è evidente il segno di una assenza di immaginazione di futuro e di una distanza abissale con le esigenze di cambiamento.
E permangono le mentalità dell'arroganza e dell'insulto, permangono i 'trucchi' (come la presenza nella sezione *Aperto* di artisti che già da anni, e molti, hanno superato il limite sia di età che di novità), permangono i giochi sottobanco, le lamentele, e i toni di quelli che ogni tanto ci spiegano come va la vita. E soprattutto, a ben guardare, si sente la fatica e la predisposizione a volerci essere a tutti i costi, a voler far parte dell'apparato di appiattimento, a non sentirsi fuori.
E così, in un così ormai compromesso contenitore, anche le opere più interessanti perdono peso, senso, carisma, un po' come le poesie studiate a scuola, che possono anche essere straordinarie, ma lette e studiate nell'ora di lettere, diventano noiose e stupide.
Una ulteriore conferma della non mutata mentalità politico/istituzionale, una conferma che a questo tipo di potere non si rinuncia molto facilmente, una ulteriore conferma che i nuovi mondi, come al solito, nascono altrove, e se finiscono (per caso) alla Biennale, perdono molta brillantezza.

Francesca Alfano Miglietti

UN MONDO A PARTE

Wayne Barker: Slave Painting ZULU LULU, 1992, Oil on canvas

La svolta storica del 1990 con la legalizzazzione dell'African National Congress e la liberazione di Nelson Mandela sembra aver subito una grave battuta d'arresto con l'assassinio di Chris Hani, leader dell'ANC, avvenuto pochi mesi fa.
Il killer che lo ha abbattuto aveva calcolato bene le drammatiche conseguenze politico-sociali, di tale atto. La rivolta nera infatti non si è fatta attendere e la protesta organizzata ha incendiato le township, sicchè la guerriglia con la polizia ha raggiunto una fase di riacutizzazione.
La lotta storica contro la segregazione razziale e contro ogni forma di oppressione, che ha avuto in Hani un sostenitore "armato", torna a dilagare. La comunità nera, da Joannesburg a Soweto, ha visto, col gesto omicida di Walus, un attentato anche alle possibilità di pacificazione e di democratizzazione in Sudafrica.

In una società plurilingue e multietnica come quella sudafricana offesa per decenni dalla persecuzione razziale e surriscaldata dalle tensioni sociali, la crescita di una nuova cultura schierata verso una apertura al dibattito reale con l'esistenza e i suoi nodosi conflitti, è il segno di una lenta ma irrevocabile trasformazione. La ricchezza espressa dalla società multirazziale sudafricana apre uno spaccato sulla cultura della differenza, sulla difficile convivenza che il "meticciaggio" etnico sudafricano racchiude.
Zulu, Kosa, Swazi, Ndebele, Afrikaner, asiatici, meticci ed altre infinite razze formano il "melting pot" stratiforme che affiliatradizioni, sistemi e caratteristiche linguistiche generando insieme a stridori anche contaminazioni e fusioni.
L'arroganza europea di un primato di civilizzazione (fondato in realtà soltanto sul potenziale tecnologico) ha cancellato, anzi rimosso, chi dall'escalation capitalistica è stato stritolato.
Sicchè la cultura sudafricana, paradossalmente, ha subito una sorta di apartheid esogeno che è dovuto in parte alla mancanza di volontà di confronto interculturale e in parte alla pregiudiziale europea di porsi come cultura dominante (e devastante) nella geografia planetaria.
La geografia e la cultura delle differenze, la topografia della polietnia vissute come predominio di alcune razze su altre, ha generato, finora, un sistema di ansietà sociale, di paura territoriale e di oppressione che ha prodotto rapporti di odio e conflitti militari.
In questo contesto generale è incoraggiante notare come le differenze etniche sudafricane convivono sul piano della creazione artistica.
Nonostante il boicottaggio culturale (voluto dall'ONU dal 1980 al 1991) che ha impedito agli artisti sudafricani di confrontarsi con la realtà internazionali, l'immaginario creativo ha continuamente fiancheggiato gli avvenimenti sociali. La cultura anti-apartheid, il tema della identità femminile, il dibattito ecologico e territoriale, l'urbanesimo, si sono sempre più radicalizzati fondendosi con i temi della tradizione sudafricana: il culto degli antenati, i riti di iniziazione e la vita rurale.

Bonnie Ntshalintshali: ZULU WEDDING (Traditional), 1991 ceramica dipinta, 50x50 cm.

La riflessione femminile (in una posizione combattiva) sulla situazione sociale ha probabilmente l'esponente più estremizzata in Sandra Kriel che ha unito l'impegno politico a una visionarietà forte e immediata.
In un versante concettualmente polemico lavora Wayne Barker; mentre una ideologia irridente sembre ispirare la scultrice zulu Bonnie Ntshalintshali.
Sue Williamson, Andries Botha, Kendell Geers, Mashego Segagele intessono un mosaico di affiliazioni e differenze che invitano la tradizione artistica occidentale ormai sclerotica a prospettive inedite: al rischio del divertimento, alla vertigine della performance mentale, alla cancellazione dei ruoli. La cultura sudafricana ci invita, probabilmente, a una reinvenzione di noi stessi.

Teresa Macrì

DUE ARTISTI CONTEMPORANEI SUDAFRICANI

Bonnie Ntshalintshali è nata e cresciuta ai piedi della imponente catena montuosa dei Drakensberg. La sua formazione artistica è avvenuta presso un noto laboratorio di ceramica nella fattoria in cui vive e da sempre lavora. Le complesse strutture dei suoi lavori stratificati di terracotta a più livelli sono fatti a mano, cotti al forno e poi decorati con semplice pittura, senza alcun ulteriore processo di smaltatura. Questa tecnica di rifinitura, usata in Sudafrica da numerosi altri scultori di legno contemporanei, consente a Ntshalintshali di decorare l'argilla cotta con motivi riccamente ornati - in contrasto con le tradizionali ceramiche zulu monocrome e con i caratteri strettamente geometrici dei tradizionali lavori artigianali e di quelli con perline.
L'opulenza delle superfici dipinte da Ntshalintshali si presta al fantastico immaginario da lei evocato quando esplora i temi biblici o quelli più personali. Le radici dell'antico folklore e dalla tradizione orale zulu, che ancora fanno parte integrante della sua vita, sono evidenti nel vasto uso di figurazioni animali. Le bestie possono essere segno di ricchezza e pagamento per una sposa (lobola), buoi e capre vengono immolati come bestie sacrificali dallo sciamano (sangoma) agli spiriti ancestrali. Le rane e i camaleonti invece possono essere considerati malvagi e causare cattive influenze soprannaturali eppure una certa disinvoltura verso gli animali sembra permeare l'opera di Ntshalintshali. La stratificazione delle creature in Ntshalintshali riflette in maniera gerarchica la sua percezione del sistema: religioso, sociale, evolutivo. La conoscenza delle figure funerarie in legno scolpite dagli Urhobo del delta del Niger ha in seguito ispirato le sue sculture modellate nell'argilla, legando concettualmente queste esuberanti interpretazioni della vita sulla terra al culto degli antenati in Africa occidentale, vivo ancora oggi. Allo stesso momento però, il suo linguaggio formale fa anche riferimento alla scultura in pietra dei timpani o capitelli romanici.
Il linguaggio impegnativo di Ntshalintshali parla di rituali antichi e moderni, di culto degli antenati zulu insieme a temi cristiani, di tradizionali cerimonie di iniziazione come pure di matrimoni all'occidentale, di sistemazioni residenziali collettive e di poligamia come pure di autonomia della donna, di ispirazioni oniriche unitamente al mondo materiale che la circonda. La sua vena narrativa è di prorompente ricchezza e promette molte altre storie.
L'opera di **Wayne Barker** dialoga con quella di Ntshalintshali da una posizione drammaticamente opposta. Nato nei pressi di Pretoria ha frequentato la scuola ed ha ricevuto la formazione artistica in un contesto urbano. Acuto nel percepire la meschinità della pseudo "etnica". Barker ha usato l'immagine di una etichetta (che dovrebbe far ridere con il suo assortimento di aguzzi stecchini da cocktail in plastica alludenti all'anatomia di una donna nera "made in Hong Kong") per arrivare ad una critica feroce con le opere che trattano del piacere dell'uomo bianco nel "primitivo" fino alla discutibile pratica del turismo a scopo sessuale.
Barker si appropria di oggetti banali, come le "leggiadre", bambole di plastica gonfiabili alla Koons, che egli getta nel bronzo ed espone insieme ai disegni della "Lulu degli Zulu", per deridere amaramente le preoccupazioni dell'uomo bianco verso il "nobile selvaggio". In questo caso, le sue "bambole schiave" costituiscono un metaforico ritorno indietro verso quei lavori accademici degli scultori sudafricani classici come Anton van Wouw, Moses Kottler o Willem de Sanderez Hendrikz.
In ricordo delle brutalità perpetrate in questo paese, ci sono le figure a grandezza naturale di "Coalman" (Uomo di Carbone) che rappresentano cadaveri e sono parte di quella serie di tabù provocatoriamente violati da Barker. Quotidianamente l'artista - per usare le sue parole - "esplora fauna e flora, vita selvaggia, popoli, missionari (indigeni), per studiare una cultura che esiste a diversi livelli. Poiché il mio precedente lavoro si è concentrato sull'abbattere le vecchie idee e sulla critica sociale .... le nuove opere saranno di gran lunga più cariche di speranza". Per esprimere queste idee Barker fa ora uso di immense serigrafie e di videoclip.

Sally Arnold

(Traduzione dall'inglese a cura di Giovanna Grenga)

Bonnie Ntshalintshali: ZULU WEDDING, 1991, ceramica dipinta

I.C.P.

intercommunication project

— M. DE CARO —